1 | 1963



CINEMA

REVISTĂ LUNARĂ DE CULTURĂ CINEMATOGRAFICĂ

CINEMA



CINEMA



CINEMA



CINEMA



Noi filme romînești • Noi filme romînești • Noi filme romînești • Noi filme romînești • Noi filme romînești • Noi filme romînești

CINEMA

A fost prietenul meu

Bărăgan

Cerul n-are gratii

Codin

CINEMA

REVISTĂ LUNARĂ DE CULTURĂ CINEMATOGRAFICĂ

1 1963

1. Mihnea Gheorghiu: O artă nouă, populară; Victor Iliu: Planurile noastre; 2. Valerian Sava: Buftea la ora montajului; 4. Liviu Ciulei: Un film despre om, un film despre conştiinţă; 6. Al. Racoviceanu: Retrospectiva filmului Tudor; 8. Eugen Simion: Omul de lîngă tine; 10. Iulian Mihu: Povestea anilor înflăcăraţi; 12. Pedro pleacă în Sierra — Tinerii; 13. Antoaneta Tănăsescu: Documentare romîneşti; 14. Atanasie Toma: V-o prezentăm pe Silvia Popovici; I . Lupeni, povestit de scenaristul N. Ţic; 18. Dorian Costin: Argument pentru comedia cinematografică; 22. Cineclub; 23. Ov. S. Crohmălniceanu: Andrei Tarkovski; 25. Ion Popescu-Gopo: Însemnările unui membru al juriului de la Leipzig; 26. Filmul pe glob; 31. Ana Maria Narti: Naşterea cinematografului; 32. Marius Teodorescu: 50 de ani de la realizarea primului film romînesc.

O artă nouă, populară

Mihnea Gheorghiu
Preşedintele Consiliului Cinematografiei

Sinteză de înaltă tehnicitate, filmul artistic este o operă lucidă, o artă eficace în al cărei specific intră faptul miraculos că reuneşte, combină şi distilează în structura ei: poezia, proza şi teatrul, muzica, dansul, artele plastice şi arhitectura, optica şi acustica, chimia şi electromagnetica.

În acelaşi timp, forţa enormă de răspîndire şi impresionare a limbajului cinematografic situează filmul în fruntea marilor forme de expresie colectivă, ca o artă universală.

E o artă fără muză, pentru că este arta secolului nostru care s-a dispensat de mituri. Are în schimb două particularităţi impuse de ritmul istoriei acestui secol: e o artă de mare mobilitate şi de mare responsabilitate.

Şi e o artă *populară* prin excelenţă: arta cu cel mai vast auditoriu. După o scurtă şi glorioasă istorie, independentă dar nu indiferentă de a celorlalte arte, filmul bun răspunde astăzi, în esenţa şi în realităţile lui adînci, cerinţelor estetice

(Continuare în pag. 20)

Planurile noastre

Victor Iliu

Ca orice operă artistică, un film bun te obligă, după ce l-ai văzut, la meditaţii, te urmăreşte stăruitor cu imaginile lui, cu amintirea personajelor, cu chipurile, gesturile, cuvintele, privirile şi tăcerile lor. Un film bun, în care regizorul a reuşit să interpreteze în mod artistic şi original realitatea şi care te pune faţă în faţă cu marile probleme şi preocupări ale vieţii contemporane, este în acelaşi timp şi un obiect de artă, plin de idei, de sentimente, de poezie, de viaţă şi de frumuseţe. Prin asta el iese din categoria filmelor de serie, tradiţionale, învechite şi meşteşugăreşti care mai ocupă un loc destul de mare, din păcate, pe ecrane.

Un film bun te ajută să *vezi* şi să *asculţi* în mod nou ceea ce se petrece în jurul tău, să *vezi* şi să *asculţi* într-un mod nou chiar şi ceea ce este vechi în tine şi în jurul tău dar care încă n-a murit, te ajută să explorezi lumea şi chiar s-o modifici. Dar în dialogul nostru cu opera de artă, în sala de cinematograf, nu toţi ajungem la una şi aceeaşi

(Continuare în pag. 30)

PANORAMIC PE ŞANTIER

Buftea la ora montajului

Valerian Sava

Parcurgînd coridoarele care înconjoară la etaj marea sală de înregistrări cu orchestra, citim inscripţiile de pe uşile cabinelor de montaj şi obţinem astfel un rezumat al producţiei de filme din anul care s-a scurs, într-o ordine independentă de voinţa noastră: *Tudor*, *Vacanţă la mare*, *Doi băieţi ca pîinea caldă*, *Lupeni*, *Codin*, *A fost prietenul meu*, *Bărăgan*, *Cerul n-are gratii*, *Partea mea de vină*, *Ţărmul n-are sfîrşit*.

Concomitent, înregistrările de dialog care se aud din cabine fac un rezumat al distribuţiei. Recunoaştem vocea lui George Vraca într-un rol din *Tudor*, pe Iurie Darie în *Vacanţă la mare*, vocea lui Calboreanu din *Lupeni*, pe Sireteanu în *A fost prietenul meu*, din nou vocea lui Calboreanu, răzbătînd tunător din cabina filmului *Bărăgan* şi altele, mai puţin distincte, ori cu totul de neînţeles, fiindcă în timpul derulării filmului aparatele citesc invers coloana sonoră, oferindu-ne audiţia unei limbi inexistente, care aduce puţin cu araba. La deschiderea uşii, în cabină nu se vede însă nimeni. Peliculele stau în cutiile lor plate şi circulare de aluminiu sau pur şi simplu atîrnate de nişte ţinte, ca într-un galantar. Unele sînt încărcate pe dispozitivele de derulare, iar altele umplu coşurile mari din apropierea meselor de lucru. Pelicule cu imagini, pelicule fără imagini, avînd doar pe margine o linie neagră de la imprimarea dialogului, benzi cu sunet înregistrat magnetic, benzi cu muzică. Bănuim sursa zgomotelor după o perdea. Şi într-adevăr, aici, pe micul ecran al mesei de montaj, figuri miniaturale se mişcă şi vorbesc tot aşa de grav ca şi oamenii din lumea noastră. O siluetă de Guliver urmăreşte atent gesturile din acest univers liliputan. O mînă enormă deplasează o manetă şi totul încremeneşte; apoi se reanimă, ba



chiar căpătă un ritm trepidant, spațiul și timpul se comprimă, mișcările și sunetele se confundă, pentru ca apoi să revină la normal; dar nu pentru multă vreme fiindcă, iată, facem cale întoarsă în timp, oamenii care mergeau înainte pășesc acum înapoi și revenim la momentul inițial. Brusc, imaginea dispare, o mînă — aceeași care ne păruse adineauri uriașă — scoate dintre rotițele mesei de montaj pelicula de celuloid lată de 35 milimetri.

●

În sala de postsincronizări, proporțiile se inversează. Pe ecran se perindă chipuri uriașe, dar încă fără grai, din filmul *Țărmul n-are sfîrșit*. De jos, din sală, se aud glasuri care încearcă parcă să-i învețe pe cei de pe ecran cum să producă sunetele. Aceștia, docili, o iau de la capăt. Acum vorbesc, dar vocile nu par ale lor. Și iar se aud vocile din sală. În cele din urmă, uriașii ajung să vorbească simplu, omenește.

Ne amintim de basmul chinezesc în care un pictor, terminînd de lucrat un peisaj, a pășit el însuși pe cărarea din tablou. Filmul nu oferă creatorului numai posibilitatea de a lucra în mijlocul realităților, printre oameni vii și în peisajul natural, ci și putința de a pătrunde direct între elementele constitutive ale imaginii pe care o crează.

●

Henri Colpi, autor al filmului *Absență îndelungată* și deținător al premiului „La palme d'or", cunoscut înainte ca monteur, colaborator al lui Chaplin la *Un rege la New-York* și al lui Alain Resnais la *Hiroșima, dragostea mea* și *Anul trecut la Marienbad*, e regizorul coproducției franco-romîne *Codin*, realizate după povestirea cu același nume a lui Panait Istrati. Colpi realizează montajul filmului împreună cu doamna Jasmine Chasney, soția sa.

— „La montaj — ne spune Henri Colpi — intervin totdeauna idei mai mult sau mai puțin noi. Eu am realizat de pildă un cadru care dura 2 minute și jumătate, înfățișînd valurile fluviului văzute într-o mișcare lentă spre țărm. Inițial, acest cadru fusese destinat genericului. La montaj însă, mi-am dat seama că pentru generic trebuie altceva, iar acest cadru l-am utilizat parțial în altă secvență, unde el produce un efect psihologic neașteptat. În timpul filmărilor, lucrurile nu se petrec chiar așa cum voim. Unele intenții se pierd. Rolul montajului este de a reda materialului filmat valoarea și intenția lucrului conceput inițial. A doua problemă este de a obține caracteristica proprie tocmai montajului — ritmul. Aici intervine foarfeca. E o chestiune dificilă, în care fiecare fotogramă în plus sau în minus contează.

Atît în *Codin*, ca și în *Absență îndelungată*, o curbă de ritm voită. De data aceasta însă, mai puțin evidentă, pentru că o acoperă culoarea, mișcarea, o anumită violență, crima... Dar formula ritmică e aceeași. În *Absența* începeam lent, înfățișam tot cartierul, pentru a condensa materialul pe parcurs, terminînd cu doi oameni în cafenea. În *Codin*, de asemenea, din multitudinea de personaje inițiale rămînem doar cu trei.





Colpi ne vorbește mai departe despre munca sa cu actorii, despre proiectele de viitor, despre dorința de a colabora în continuare cu cinematografia romînească. Reținem o precizare: „Personal nu fac nici o diferență între actorul de teatru și cel de film. Pentru că dacă un actor joacă bine o scenă, nu există nici un motiv să nu o joace bine și în fața aparatului de filmat. Iar dacă auzim spunîndu-se că un actor de teatru joacă teatral e pentru că regizorul de film n-a știut să-i dea indicațiile necesare. Mie mi se pare că în *Codin* nici unul dintre actorii romîni nu joacă teatral."

— „Ora montajului e și ora muzicii. Îmi pun multe speranțe în muzica filmului, pentru că tocmai muzica crează în mare măsură atmosfera. Și apoi, avem trei cîntece foarte frumoase scrise special pentru film de Teodor Grigoriu. Ele au savoarea anului 1900, dar potrivit cu preferințele anului 1962. E ridicol să ceri unui compozitor să scrie ca în 1900 fiindcă filmul se desfășoară în 1900, pentru același motiv pentru care regizorul nu va utiliza tehnica de la 1900."

La parter, în sala de înregistrări cu orchestra, scaunele sînt goale. Se lucrează deja la mixaj. Regizorul și inginerii de sunet, așezați la un pupitru, privesc imaginile proiectate pe ecran și reglează, cu ajutorul a zeci de indicatoare și butoane, intensitatea și înălțimea, timbrul și ecoul, modulațiile, accentele și pauzele dialogului, muzicii și diferitelor categorii de sunete transmise sincron pe mai multe canale. Aici se încheie lungul drum paralel al peliculelor cu imagini și al benzilor de sunet care se contopesc în una singură — filmul.

●

La ora cînd apare revista, filmele anului 1962, așezate toate în cutiile lor plate și circulare de aluminiu, așteaptă confruntarea cu miile de spectatori, alții la fiecare două ore după premieră. Imaginile fixate în emulsia de pe celuloid se vor oferi, vii, pe ecran, privirilor și judecății oamenilor reali care le-au inspirat.

Un film despre om, un film despre conştiinţă

Liviu Ciulei

Artistul emerit Liviu Ciulei se pregăteşte să înceapă, nu peste multă vreme, filmările la PĂDUREA SPÎNZURAŢILOR. Scenariul a fost realizat după opera lui Rebreanu de către Titus Popovici. Iată, publicate alături, mărturiile regizorului aflat la acest nou început de drum.

★

Doresc de mult să realizez un film după „Pădurea spînzuraţilor". Am ezitat însă şi multă vreme m-am lăsat stăpînit de un fel de timiditate, fiindcă la început eroul mi s-a părut antipatic. M-a decis în cele din urmă profunzimea problematicii şi încetul cu încetul m-am împrietenit cu eroul.

Preferinţe tematice

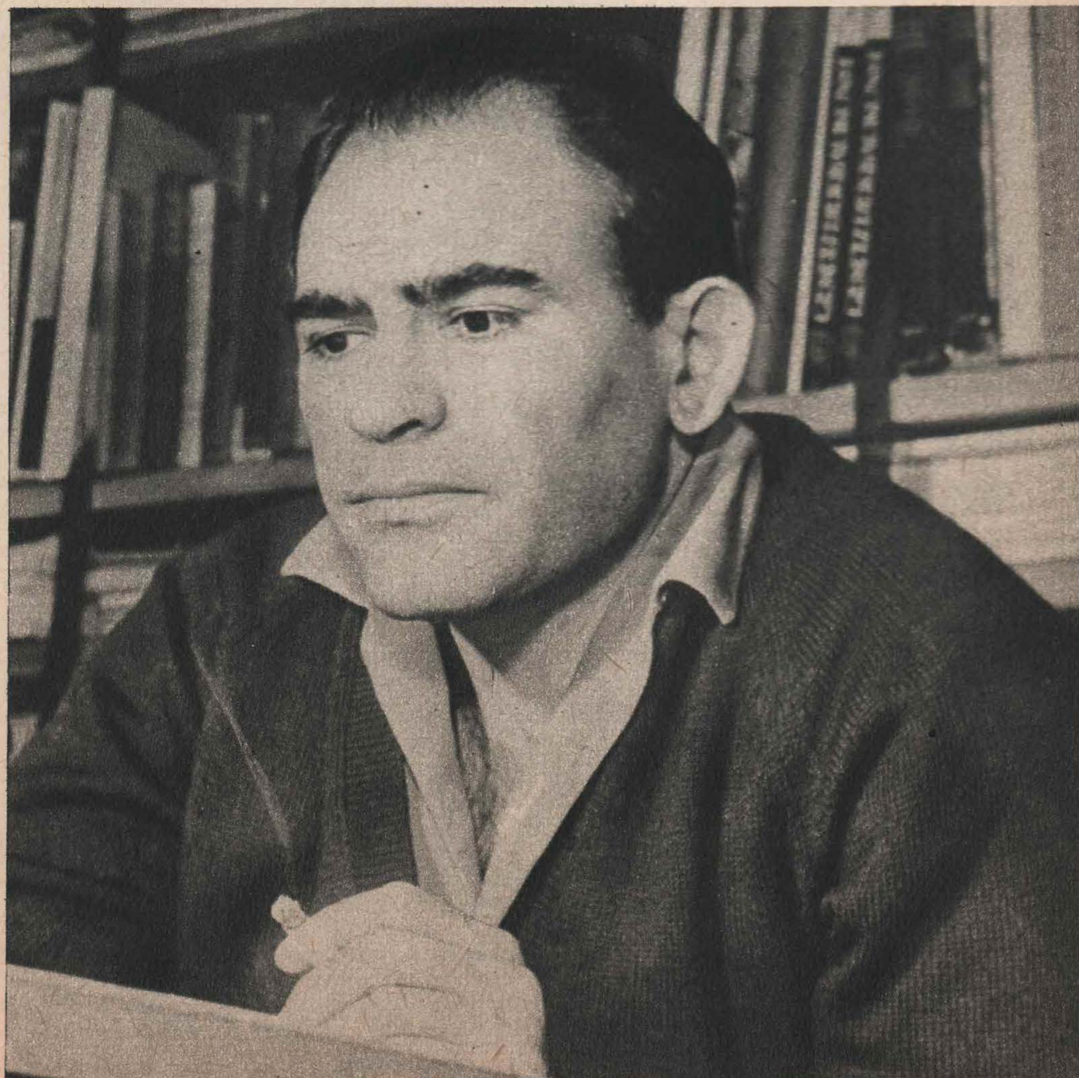
Nu vreau să fac din acest film un film de război, în sensul — aş zice — zgomotos al noţiunii. Şi în această privinţă m-am înţeles bine cu Titus Popovici care caută să pătrundă, cu puterea de analiză care îl caracterizează, în zonele cele mai intime ale personajelor spre a descoperi acolo adevăratul conflict al filmului.

Aceasta nu înseamnă că va fi un film psihologist, ci că ne străduim să urmărim procesele de conştiinţă şi o problematică de actualitate, legată de ideea responsabilităţii individului faţă de societate şi faţă de istorie.

Faptul că sînt la al doilea film profilat pe peisajul războiului nu marchează o preferinţă specială a mea pentru acest gen. Sigur că războiul imperialist a cărui victimă a fost Apostol Bologa îmi permite realizarea unui dramatism direct şi înfruntarea eroilor aflaţi în plină criză morală. S-au făcut multe filme, atît despre al doilea război mondial cît şi despre primul. Unul a fost văzut recent pe ecranele noastre — *Marele război*. Mai demult, despre primul război s-au realizat filme devenite celebre, ca *Iluzia cea mare*, *Nimic nou pe frontul de vest*, iar despre războiul civil — filmele sovietice *Ceapaev*, *Sciors*, *Parhomenko* şi altele. S-ar putea pune întrebarea dacă nu există riscul repetării. Dar materialul oferit de opera lui Rebreanu, cît şi interpretarea pe care i-o vom da, sînt convins că vor duce la realizarea unei opere originale.

Sperăm că vom face un film bun, evitînd latura pe care eu o numesc „zgomotoasă" a războiului. Adică, deşi elementele exterioare—trasul cu pistolul în filmele de cow-boy sau cu tunul şi mitraliera în filmul de război—sînt atractive pentru un public juvenil dornic de filme de aventuri, nu acesta este scopul filmului nostru, el fiind în primul rînd un film despre om, un film despre conştiinţă.

Marele război a interesat publicul nostru. Sigur că, în parte, interesul a fost creat şi de reconstrucţia istorică dar, în cea mai mare parte, succesul s-a datorat cîtorva caractere şi procedeului prin care sce-



Scenariștii și autorii au atras atenția publicului, urmînd o traectorie simplă și sigură. Personajele nu sînt decît două [illegible]. Sînt niște opuși ai noțiunii de erou și care pînă la urmă ajung eroi. E tema susținută prin antiteză.
Filmul nostru nu uzează de un asemenea mecanism dramatic. Bologa e un conformist. El se înscrie la începutul filmului în respectiva ordine socială, acceptă ca firești „datele jocului". E milităros și crede în necesitatea acțiunilor comandate. Crede în „datoria" pe care o îndeplinește, fără să vadă motivele reale care i-au impus-o. Filmul e tocmai procesul evoluției conștiinței lui — trecerea de la conformismul mecanic la înțelegerea necesității ca purtarea lui să fie conformă cu judecata lui, cu puterea lui de a discerne între bine și rău.

Cum e construit scenariul

Pentru a întregi substanța ideologică și omenească a filmului, nu ne rezumăm la materialul din „Pădurea spînzuraților", ci facem un fel de sinteză literară din opera lui Rebreanu, cu elemente dramatice și personaje din „Ițic Strul dezertor", „Ion" și altele. Construcția dramatică e orchestrală, cuprinzînd multe personaje, toate legate de erou. Păstrăm, în mare, construcția romanului; începutul și sfîrșitul vor fi chiar identice cu cele din opera literară, fiind parcă scrise pentru film.
Va fi un film dur, profund și prin aceasta zguduitor. Nu înțeleg „dur" în sensul „western"-urilor sau al filmelor cu personaje dure *(les durs, les tricheurs)* din cinematografia occidentală. Ne vom preocupa să dezvăluim în cadrul situației de viață date, profilat pe fundalul războiului, în afară de tragismul faptului în sine, și tragismul gestului cotidian. De exemplu, în timpul unei execuții nu ne referim numai la cazul general, la act, ci analizăm desfășurarea lui concretă, în amănunte, reliefînd oribilul, absurdul, prin modul firesc, neceremonios și, aș putea spune, caraghios în care decurge actul respectiv, fiindcă e vorba permanent de oameni, a căror existență e compusă din mii de fragmente de senzații. De pildă, celui care e executat poate că îi e frig, încă două minute, pînă va muri. E numai o comparație. Intenția noastră este să urmărim, în ambianța generală, în ordinea impusă de împrejurări faptelor, o serie de asemenea elemente componente ale situației de viață, foarte adevărate — bineînțeles selecționate, spre a nu friza naturalismul — îmbinînd tragicul general cu tragicul individual. Cred că e o metodă care se bizuie pe contraste. E tragicul născînd din contrastul dintre normalul pe care îl prezintă omul în atitudinea lui și anormalul evenimentului general al războiului.

Sînt oarecum baroc

În comparație cu Titus Popovici, eu sînt oarecum baroc. Mai riguros, mai precis în construcție, Titus își concentrează atenția pe filonul principal de idei. În fond barocul are nostalgia limpezimii clasice și de aceea colaborarea e foarte bună. Amîndoi preferăm ca sensul să transpară, indirect, dintr-o seamă de detalii și nuanțe. Rareori oamenii ajung la o exprimare totală a gîndurilor lor. Convențiile sociale, împrejurările, poziția de clasă, caracterul fac ca gîndurile să fie învelite. Și în felul acesta, momentele acute ale exprimării lor, cînd cade paravanul care acoperă gîndurile, capătă relief. În genere, literatura modernă, care cu cît e mai realistă cu atît e mai modernă, știe să imite natura în sensul bun al cuvîntului și „acoperă" sensurile brute. Scenaristul sovietic Jejelenko, vorbindu-ne despre aceasta, se referea la afirmația lui Diderot că arta trebuie să imite natura în felul ei, „acoperind" esența nudă a fenomenului, după cum pomul nu ne lasă să-i vedem seva înălțîndu-se spre frunze și nicį să-i percepem creșterea într-un timp limitat. Altfel am cădea în greșeala de a practica o artă declarativă, văduvită de complexitatea vieții.

Umbră și lumini

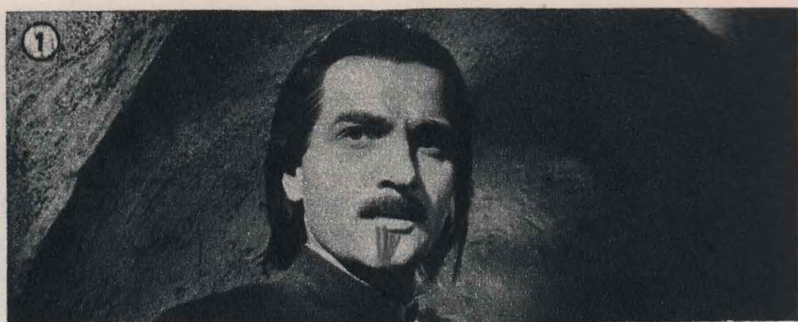
Filmul va fi realizat pentru cinemascop, în alb-negru. Sper să lucrez cu excelentul nostru operator, Ovidiu Gologan. Cred că subiectul se înscrie în zona lui de exprimare artistică. Gologan va simți clocotul interior al acestui subiect și îl va transpune în sute de nuanțe de umbră, pentru ca rarele momente de lumină să fie cu atît mai reliefate. Nu mă preocupă cu orice preț realizarea „noului" în acest film. Partea formală — ca să zic așa — a filmului va fi nouă nu printr-o căutare în sine a noutății, ci prin întrebuințarea mijloacelor cinematografice legate de punerea în cadru, legate de interpretare, în așa fel încît să transmită puternic spectatorului analiza dusă pînă la vivisecție a situațiilor de viață și a caracterelor aflate în aceste situații de viață.
Am vorbit de umbră și de cîteva pete de lumină. E vorba de „umbra" generală în care momentul social-istoric îi silește pe oameni să trăiască, contorsionați. Petele de lumină îi exprimă așa cum ar apărea ei, într-o ambianță normală. Sînt momentele de perspectivă ale existenței firești și demne a omului.
Cred că filmul va stîrni interes, pentru că nu se va opri să descrie o epocă ca o simplă reconstituire istorică, ci va răspunde unor întrebări majore ale epocii noastre. În peisajul filmului romînesc, consider că materialul de bază — scenariul lui Titus Popovici — marchează o nouă etapă. După părerea mea este un pas înainte spre aprofundarea unei problematici, un text dramatic mai amplu și mai adînc decît am avut ocazia să ecranizez pînă astăzi, constituind pentru realizatori — regizor, actori, operator etc — un bun prilej de a-și încerca forțele de expresie și în același timp obligîndu-i să se ridice pînă la nivelul artistic al operei lui Rebreanu.

Să reînsuflețești istoria, să readuci în fața contemporanilor noștri imaginea unei epoci tumultuoase din trecutul Patriei, să dai viață chipului unui erou de mult intrat în folclor și cîntat de balade, iată doar cîteva din problemele care s-au pus realizatorilor acestei producții cinematografice.

Reconstituire în *spiritul* sau *în litera* istoriei? Film biografic sau monografic? Sînt întrebări la care scriitorul Mihnea Gheorghiu, neobosit cercetător al mișcării populare de la 1821 (i-a consacrat volumul de poeme „Întîmplări din marea răscoală"), un îndrăgostit de puternica personalitate a lui Tudor (căruia i-a dedicat, înaintea scenariului, o piesă de teatru) a căutat să răspundă în opera sa cinematografică.

La 3 ianuarie 1962, după ce scenariul regizoral a fost definitivat, distribuția alcătuită și primele decoruri terminate, regizorul Lucian Bratu a rostit solemn, ca pentru prima dată, cuvintele: „Atenție... motor!" Un studiou în miniatură, avînd un număr de interpreți cu care s-ar fi putut face distribuția la patru filme obișnuite de lung metraj și o echipă de lucru ce cuprindea între 90 și 120 oameni, pornea la lucru.

La filmul *Tudor* turnările au urmat ciclul anotimpurilor anului. Din iarnă pînă toamna tîrziu echipa a lucrat fie în exterior fie la Buftea. Inerentele dificultăți le-a biruit energicul, entuziastul colectiv al echipei, de la regizorul principal la ultimul mașinist. Bătăliile zilnice le-au cîștigat oamenii care nu au ezitat să se







Al. Racoviceanu

Retrospectiva filmului TUDOR

scoale la 3 dimineața pentru a putea filma răsăritul soarelui. Erau aceeași actori și tehnicieni care au lucrat — cînd a fost nevoie — o întreagă noapte pe platoul de filmare.

Curiozitatea, firească, manifestată de obicei la apariția reflectoarelor și aparatului de luat vederi a fost — de data aceasta — depășită. Reînsuflețirea chipului îndrăgit al lui Tudor Vladimirescu provoca nu numai interes, dar și respect. La Craiova localnicii înconjurau în număr foarte mare hotelul „Minerva" pentru a urmări plecările și venirile echipei; la Tîrgu Jiu și în împrejurimi colectiviștii soseau voluntar pentru a filma; un bătrîn dintr-un sat a venit la „Domnul Tudor" să-i aducă „de-ale gurii"; muncitorii de pe șantierul din Isalnița erau nu doar spectatori, ci și prieteni statornici ai echipei. Acest mic studiou aflat în deplasare a avut întotdeauna cele mai bune condiții de lucru. La entuziasmul localnicilor s-a adăugat substanțialul ajutor dat de organele de partid și de stat ale regiunii Oltenia (să



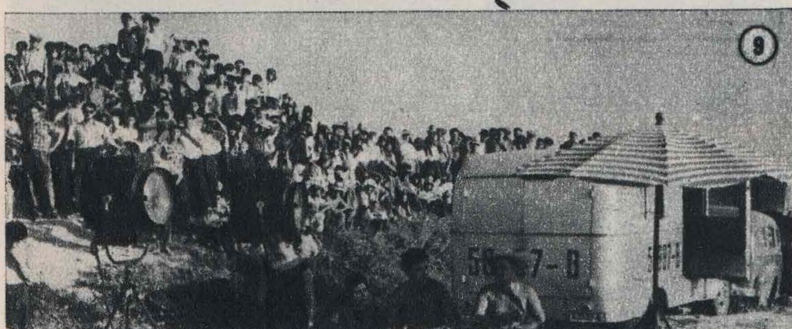




1) Emanoil Petruț, interpretul lui Tudor Vladimirescu. 2) Ion Dichiseanu în rolul haiducului Oarcă. 3) Petrecerea haiducilor în curtea conacului Glogoveanu. 4) Un moment al înfruntării Tudor-Oarcă. 5) Înaintea unei filmări de pe macara în decorul amenajat lîngă Craiova. 6) Olga Tudorache (Doamna Suțu) și Florin Scărlătescu (Filipescu-Vulpe) într-o scenă din Palatul







amintim de cele 90 de camioane şi autobuze care au transportat figuraţia pentru secvenţa „Arderea Bucureştilor", filmată lîngă Tîrgu Jiu, sau de cei 800 de cai aduşi pe cîmpul unde s-a înregistrat pe peliculă „Bătălia Tudor-Dinu").

Nici „oraşul de lîngă Craiova", devenit punct turistic pentru cei din împrejurimi, nu trebuie lăsat la o parte. Aici, la Facăi, se întinde pe o suprafaţă de 2 ha marele platou amenajat în aer liber de arhitecţii Filip Dumitru şi Nicolae Teodoru. În aceste locuri au fost reconstituiţi Bucureştii anului 1821. Te găseşti dintr-o dată în Piaţa Palatului Domnesc. În faţă se zăreşte Podul Mogoşoaiei. Iar faimosul Turn al Colţei pare că înghite orizontul. Dacă întorci spatele Turnului, te afli faţă în faţă cu Palatul (o construcţie impunătoare, cu elemente de stil brîncovenesc). În această ambianţă, unde decorul se confunda cu realitatea, au fost filmate secvenţe importante (întîlnirea lui Tudor cu Iordache, căpetenia ciohodarilor domneşti; procesiunea tîrgoveţilor cu rogojini aprinse în cap).

Distribuţia (peste 100 de interpreţi) a adus laolaltă maeştri ai scenei romîneşti, tineri actori de teatru sau film, studenţi de la Institutul „I.L. Caragiale". Regizorul Lucian Bratu sublinia într-o discuţie forţa creatoare deosebită de care a dat dovadă artistul poporului George Vraca (Brîncoveanu) pe întreg parcursul filmărilor şi marea capacitate de a-şi interioriza personajul ce a caracterizat-o pe Lica Gheorghiu (Aristiţa Glogoveanu). Emanoil Petruţ (interpretul lui Tudor) a manifestat întotdeauna pe platoul de filmare o energie molipsitoare, generată de dorinţa de a da viaţă — cu o maximă exactitate — chipului eroului, aşa cum îl cunosc spectatorii din portretul lui Th. Aman. Tinerii actori Amza Pellea, Ion Dichiseanu, Ion Bessoiu, Petre Gheorghiu s-au dovedit, la rîndul lor, foarte potriviţi necesităţilor ecranului.

În *Tudor* există şi un personaj colectiv — poporul. De aceea, rolul figuraţiei a fost aici cu mult mai mare decît în alte filme romîneşti. O sumară statistică a cîtorva filmări importante (secvenţa „Proclamaţia de la Padeş" — peste 6 000 de oameni; secvenţa „Malul Oltului" — 2 500; secvenţa „Arderea Bucureştilor" — mai mult de 4 000) oglindeşte, de altfel, grandoarea scenelor de masă din acest film.

În curînd, publicul va avea prilejul să întîlnească pe ecranele cinematografelor eroii filmului istoric în două serii *Tudor*.







Domnesc. 7) Lica Gheorghiu, interpreta Aristiţei Glogoveanu, în secvenţa „Balul de la Viena". 8) Oastea lui Tudor pregătindu-se să treacă Oltul. 9) Muncitori de pe marele şantier din Isalniţa asistînd la filmarea trecerii Oltului. 10) George Vraca în rolul marelui ban Brîncoveanu 11) Fuga boierilor din Bucureşti. 12) Ion Bessoiu (căpitanul Zoican) într-o scenă de luptă.



Omul de lîngă tine





CINEMA

cronica

Omul de lîngă tine

Eugen Simion

● Despre unele din filmele noastre, cronicarii cinematografici vorbesc în termeni echivoci. În spatele cuvintelor de o amabilă platitudine nu se defineşte o poziţie critică şi nu se descifrează o judecată de valoare exactă: o judecată pe care spectatorul cel mai obişnuit o face cu un spirit critic mai accentuat şi în termeni irevocabili. Rîndurile de faţă vor să consemne opiniile unui spectator dezamăgit în aşteptările lui.

Omul de lîngă tine, film în care au conlucrat un dramaturg cu experienţă, un regizor de teatru cunoscut şi o echipă de actori talentaţi, rămîne departe de posibilităţile realizatorilor lui şi, în orice caz, de cerinţele unui bun film contemporan. Facem această apreciere de la început, răsturnînd schema unei cronici obişnuite care începe cu amabilităţi de circumstanţă.

Scenariul literar, semnat de Paul Everac, concentrează acţiunea şi conflictele de viaţă pe latura unei drame „de familie", cu o rezonanţă socială mai largă. Observaţia de viaţă, notaţia realistă, tipologia diferenţiată s-au estompat pînă a nu rămîne în scenariu decît o firavă ciocnire de mentalităţi, a căror evoluţie şi rezolvare este previzibilă. A dispărut — în acest proces de transfigurare — „carnaţia", acea pulbere de fapte de viaţă care dă unei lucrări, de orice natură ar fi ea şi oricărei arte ar aparţine, savoarea şi, aş spune, profunzimea autenticităţii. Operaţia de simplificare, pe care, fireşte, un scenarist care pleacă de la conflicte variate, oferite de o realitate prin natura ei revoluţionară şi de la o tipologie bogată trebuie s-o facă, se traduce, din păcate, în cazul *Omului de lîngă tine*, prin schematizarea personajelor şi a situaţiilor. Concentrarea conflictului social, restrîngerea ariei de cuprindere, nu au dus, cum era de aşteptat, la explorarea lui interioară, pe plan moral. Personajele nu par a fi dominate de pasiuni reale, în stare a susţine un conflict de natură etică. Ciocnirile, care nu lipsesc, izvorăsc mai mult din mentalităţi devenite ele însele convenţionale prin frecvenţa în piesele de teatru, şi de aici — în filme. Soţia care nu renunţă uşor la viaţa de la oraş pentru o existenţă mai puţin comodă, dar străbătută de fapte nebănuite, adesea eroice — a susţinut în dramaturgia contemporană conflictele stereotipe ale unor piese, cu minime variaţii de situaţie şi caracter.

De la o schemă de această natură porneşte şi scenariul filmului pe care îl discutăm. Corina, o tînără juristă, fiinţă romantică, cu o psihologie constituită pe două dimensiuni: puritate şi candoare — este, surprinzător, dezamăgită. O încercare neizbutită de a revoluţiona ştiinţa juridică, în specialitatea dreptului roman, a făcut-o să devină retrasă, inertă. „Am impresia că nu-i place nimic acum şi nu-i cunoaşte nimeni vreo pasiune", remarcă despre ea un cunoscut. În această ipostază o descoperă (sau o redescoperă) impetuosul inginer Popescu, venit de la Bicaz pentru puţin timp în Capitală. Corina urmează cam nehotărîtă pe entuziastul inginer şi acolo, în perimetrul de viaţă al şantierului cu o lume pestriţă şi agitată, ezitările ei iau amploare, determinînd în cele din urmă înfruntări mai decisive. Filozofia Corinei este tipic mic burgheză. Ea este de părere că asupra vieţii individului nu trebuie să decidă împrejurările şi că existenţa trebuie dusă acolo unde poate fi dusă cu plăcere, că omul are, înaintea altor obligaţii sociale, obligaţii faţă de sine. Bicazul nu-i oferă o viaţă aşezată, „definitivă". Febrilitatea cu care constructorii ridică barajul îi rămîne străină; la fereastra deschisă spre şantierul vast, ea meditează cu nostalgie la trecut. Această dramă, posibilă în lumea realului, este, sub raport artistic, inconsistentă, de un schematism bătător la ochi. Ceea ce se întîmplă în rest este, cum am spus, cunoscut şi previzibil: un soţ neînţeles şi neînţelegător, cam dur, o serie de peripeţii, culminînd cu înlăturarea temporară a inginerului îndrăzneţ din postul lui şi, fireşte, împăcarea finală, rezolvată aici într-un chip involuntar comic, deşi realizatorii filmului au forţat o încheiere dramatică prin accidentarea inginerului Popescu şi a tînărului Tudor.

Transpunerea pe ecran a acestor conflicte convenţionale nu depăşeşte limitele artistice ale scenariului, nu acoperă lipsa de dramatism a situaţiilor, cu toate că se observă în unele secvenţe intenţia regizorului (Horea Popescu) şi a majorităţii actorilor (în frunte cu Silvia Popovici) de a da consistenţă tipurilor şi vitalitate conflictului.

Sărăcia dialogului, termenii echivoci ai frazei, excesul de calofilie dezvăluie superficialitatea observaţiei, un mod de a vedea lumea cu un ochi inexpresiv. Traduşi în limbaj cinematografic, termenii convenţionali ai dialogului capătă efecte şi mai supărătoare.

Chestiunea s-a mai pus şi altă dată, la discutarea altor filme romîneşti. Replicile sînt spuse cînd cu o solemnitate rituală, cînd într-un mod prea crispat şi mecanic. Am urmărit atent, în filmul pe care îl discutăm, replicile care vizau o anumită intimitate. Cu tot excesul de suavitate şi frumuseţe stilistică, ele mi-au părut aride, ca răspunsurile unui candidat la întrebări despre o ştiinţă neînţeleasă.

Regizorul Horea Popescu se dovedeşte, ca şi în realizările sale teatrale, înzestrat cu preţioasa însuşire de a face din personajele de planul doi chipuri distincte. Priceput în selectarea actorilor după criterii tipologice şi în colorarea rolurilor cu amănunte grăitoare, regizorul aduce pe ecran, prin intermediul fiecărui actor, un anumit univers social, un caracter a cărui istorie nerostită, o bănuim. E cazul ţărăncii interpretate de Graţiela Albini, al „doamnei" provinciale întruchipate de Neli Nicolau, al telefonistei jucate de Stela Popescu, al tînărului muncitor interpretat de Grigore Gonţa etc.

Horea Popescu probează aptitudinile sale pentru regia de film şi prin modul cum reuşeşte să adapteze scenele la detaliile şi caracteristicile terenului în care au loc filmările. Din acest punct de vedere (şi numai din acest punct de vedere) am putea remarca unele din cadrele filmate în Parcul Herăstrău din Bucureşti (cele două poduri paralele pe care merg eroii, de pildă).

Eforturile regiei şi interpreţilor nu duc însă la rezultate deosebite, fiindcă o dramă de ordin psihologic trebuie să pornească de la un conflict real, definit, angajînd pasiunile, delimitînd atitudinile etc. Totul se rezolvă aici, îmi dau seama, la nivelul unei literaturi ilustrative. Dar arta nu ilustrează, ci transfigurează realitatea, organizează faptele într-un sens simbolic. Lipsa unui conflict care să sugereze dimensiunile reale ale vieţii şi să definească atitudini şi caractere, specifice epocii contemporane, fixează filmul *Omul de lîngă tine* la un nivel artistic modest.

O producţie a studioului cinematografic „Bucureşti". Scenariul: Paul Everac. Regia: Horea Popescu. Imaginea: Lupu Gutman. Muzica: Radu Şerban. Decoruri: Ştefan Mariţan. Interpreţi: Silvia Popovici, Ilarion Ciobanu, George Măruţă, George Calboreanu, Ştefan Ciubotăraşu, Graţiela Albini, Victor Rebengiuc, Neli Nicolau, Stela Popescu, Grigore Gonţa.

Povestea anilor înflăcăraţi







CINEMA

cronica

Iulian Mihu

Povestea anilor înflăcăraţi

O producţie a studioului „Mosfilm". Autor: Alexandr Dovjenko. Regia: Iulia Solnţeva. Imaginea; F. Provorov şi A. Temerin. Muzica: G. Popov. Interpreţi: Nikolai Vingranovski, Svetlana Jgun, Boris Andreev, Serghei Lukianov, Vasili Merkuriev, Zinaida Kirienko, Mihail Maiorov. Crainic: Serghei Bondarciuk.
Film distins cu Premiul pentru regie la Festivalul internaţional al filmului de la Cannes — 1961 şi cu Premiul Comisiei superioare tehnice a Franţei pentru măiestrie operatoricească şi realizări tehnice.

● Primul film din trilogia postumă a lui A. Dovjenko, *Poemul mării*, a constituit o surpriză pentru cinematografie. Erau abordate acolo unele dintre cele mai stringente probleme ale actualităţii, tratate într-un nou stil: oamenii şi faptele luau proporţiile versului romantic, eroii aveau o vorbire patetică, nu existau fapte minore, o imensă lume circula în subiect. ...Şi cu toate acestea tonul rămînea simplu, direct, real, oamenii erau vii, faptele concrete. S-a vorbit mult despre o lirică cetăţenească, despre o înaltă morală care stau la baza operelor lui Dovjenko. În *Poemul mării* şi *Povestea anilor înflăcăraţi*, opere în care aceste două caracteristici nu sînt numai subscrise, ci constituie obiecte de dezbatere directă, personajele sînt înarmate cu acea capacitate de a se exprima în numele autorului ca într-un monolog, de a discuta problemele pînă la cea mai adîncă semnificaţie. Autorul acestor poeme nu-şi ascunde niciodată gîndurile, nu şi le amînă, întotdeauna construcţia este perfect verticală. Orizontală rămîne doar fabula elementar de simplă. În *Povestea anilor înflăcăraţi* Dovjenko priveşte prezentul de pe poziţiile viitorului; afirmînd noul şi înfierînd cu asprime aspectele negative ale unor caractere, el foloseşte în descriere în deosebi implicaţiile faptului, nu faptul însuşi. Nu interesează, de exemplu, momentul distrugerii casei părinteşti, cît semnificaţia acestui lucru pentru eroi, o semnificaţie directă cît şi una filozofică; oamenii discută mult, se frămîntă, îşi pun întrebări. Opera marelui poet al ecranului, cu tot lirismul său pronunţat, nu idealizează relaţiile dintre oameni, nu falsifică adevărul vieţii.

În genialitatea sa, Dovjenko s-a dovedit de asemenea capabil să întruchipeze în sufletul unui erou gama simţămintelor unui întreg popor. Această generalizare explicită, existentă la un caracter ca Ivan Orliuk, (eroul din *Povestea anilor înflăcăraţi*) în loc să scoată personajul din realitate, îl încarcă, dimpotrivă, cu o forţă inepuizabilă şi perfect verosimilă. Astfel, Dovjenko l-a definit pe Ivan ca pe un om care nu vrea să admită şi să cunoască moartea. Cum se exprimă acest lucru în filmul Iuliei Solnţeva? Iată-l pe Orliuk la telefonul de campanie, în prima linie a frontului, strigînd la receptor propriei sale artilerii: „Trageţi asupra mea! ...Trageţi asupra mea!" După chiar expresia autorului, atît era de adîncă ura împotriva duşmanilor, încît Ivan Orliuk avea pentru ei întotdeauna o „dispoziţie dramatică". Cît este el de asemănător, în acest sens, muncitorului din *Arsenal* pe care gloanţele naţionaliştilor nu-l puteau ucide!

Cu tot sensul poetic profund dovjenkian, primele două filme din trilogia lui Dovjenko nu se mai pot despărţi de numele regizoarei, colaboratoarea din viaţă a marelui artist ucrainean. Iulia Solnţeva a reuşit să întruchipeze cu fidelitate pe ecran patosul operei dramatice a autorului şi să aducă totodată o contribuţie personală şi originală. Cel de al doilea film, *Povestea anilor înflăcăraţi* realizat pe ecranul panoramic de 70 mm, cu sunet stereofonic, se caracterizează printr-un înalt nivel profesional. Întreaga imagine şi sunetul acestui film comportă un relief profund şi o putere de emoţionare care depăşeşte ce s-a cunoscut într-un asemenea gen. Fragmentele de război cu scene generale de front, din unghiuri dramatice unice (filmări în traveling de la mare înălţime), surprinzătoarele tablouri poetice ale naturii vii, fotografia sobră şi montajul metaforic atestă regizoarei calităţi de prim ordin. Alegerea actorilor subliniază de asemenea înţelegerea profundă a materialului scenaristic abordat. Boris Andreev cu vocea sa dură şi blîndă în acelaşi timp (generalul Glazunov), I. Vingranovski (Ivan Orliuk), şi mulţi alţii au format un colectiv care s-a străduit să realizeze un stil al interpretării în acord deplin cu caracterul original al scenariului. Declamaţia, patetismul, enunţarea, aparent neaşteptată la eroi atît de simpli, a unor idei şi simţăminte extrem de majore, au cerut creaţiei actoriceşti valenţe apropiate unor filme ca *Alexandr Nevski*, sau *Ivan cel Groaznic* (regia S.M. Eisenstein).

La fel ca în *Poemul mării*, şi aici, pe baza unui procedeu dramaturgic consecvent şi premeditat, legăturile dintre scene şi secvenţe se realizează şi pe calea analogiilor şi contrastelor de conţinut, nu numaidecît pe linia desfăşurării subiectului. De altfel, în timpul filmului trecerea una după alta a „verilor înflăcărate" atestă tonul poetic al povestirii. Memorabilă este secvenţa în care, după ce Ivan Orliuk e rănit, spectatorul asistă la presupusa lui moarte şi călătorie în pădurea inundată. Îmbrăcat în haine ţărăneşti ucrainene, Orliuk stă ca un mort viu într-un cosciug care nu e altceva decît o barcă şi alunecă pe apa în care copacii se privesc ca într-o oglindă imaculată. Din dreapta, din stînga şi din faţă, prin supraimpresiune, vin spre soldat cunoscuţii săi şi-i vorbesc lent şi cald, ca într-o poezie. Nimic nu poate fi comparat cu această scenă. Natura şi oamenii apar într-o lumină miraculoasă. Liniştea care s-a lăsat în contrast cu imaginea precedentă a războiului sugerează totodată puterea de emoţionare a sunetului stereofonic atunci cînd este folosit în mod inteligent. De asemenea, merită subliniată scena în care cei doi bătrîni părinţi ai lui Ivan dorm şi mor în zăpadă pe cuptorul rece, singurul care a rămas din satul lor distrus de război. Nici aici sentimentalismul nu-şi găseşte loc; descrierea dibace a caracterelor, mimica reţinută a actorilor, cîntecul calm al mamei şi puterea inimitabilă a adevărului scenei captează încetul cu încetul şi îl cuceresc pe spectator atît de puternic încît trecerea de la această scenă la planul inundat de flori dă senzaţia unei drame adînci care se petrece într-un timp inimaginabil de scurt... Apoi, dialogul Mariei cu statuia eroului, unde patetismul este ridicat la o înaltă temperatură şi care seamănă cu un fragment de tragedie populară fără să aibă nimic hiperbolic. Şi multe altele.

Desigur că filmul are şi slăbiciuni, acest lucru este poate normal acolo unde există originalitate şi experiment. Mai împlinit ca formă în multe compartimente decît *Poemul mării*, acest de al doilea film al regizoarei Iulia Solnţeva se deosebeşte de primul printr-o oarecare diluare a simplităţii şi adevărului în exprimare. Actorul principal, spre exemplu, pierde măsura în interpretare şi sacrifică uneori patetismului legătura necesară cu cotidianul. Acest lucru se întîmplă şi la Boris Andreev mai mult decît în *Poemul mării*, unde mi s-a părut superior. Oricum, trebuie recunoscute greutăţile ce se întîmpină în traducerea în imagini şi ritm a unui material scenaristic concentrat, ca cel lăsat de Dovjenko demnei sale colaboratoare. S-ar putea ca filmul *Povestea anilor înflăcăraţi* să nu fie înţeles şi gustat în acelaşi mod de toţi spectatorii; sînt convins însă că forţa sa educativă, sinceritatea acestei opere, puternicul său patos popular, duc la constatarea că filmul sovietic devine din ce în ce mai multilateral şi mai cuprinzător, mai îndrăgit şi mai eficace. Numeroasele premii şi prestigiul internaţional pe care şi-l cucereşte tot mai mult oglindesc acest fenomen măreţ.

Pedro pleacă în Sierra

Distins cu Premiul Tinerilor Creatori la Festivalul de la Karlovy-Vary 1962
O producţie a studiourilor din Cuba.
Scenariul: Cesare Zavattini. Regia: Julio Garcia Espinosa. Imaginea: Juan Marine.
Muzica: Leo Brouwer.
Cu: Blas Mora, Wember Bros, Carlos Sessano, Leonel Alleguez, Jose Yedra.

În această vară, la Festivalul cinematografic de la Karlovy-Vary, o peliculă venită de pe teritoriul liber al Americii situat în Marea Caraibilor atrăgea în mod deosebit atenţia participanţilor prin patosul său. Evocarea în film a momentelor de luptă în care revoluţionarii cubani plecau la atac cu mîinile goale, avînd cuvîntul de ordine de a prelua armele de la cei căzuţi, producea o vie emoţie. Pentru toţi cei aflaţi acolo, indiferent de convingerile politice, răsuna puternic glasul Cubei revoluţionare.
convingerile politice, răsuna puternic glasul Cubei revoluţionare.
Filmul *Pedro pleacă în Sierra* constituie o reuşită mărturie artistică (mărturie ce merge adeseori pînă la stilul direct şi emoţional al documentarului) a luptei poporului care a cucerit stima şi admiraţia lumii, a poporului care şi-a ales ca deviză o lozincă atît de categorică: „Patria sau moartea!" Dincolo de povestea adolescentului care înţelege că pentru a deveni *om* trebuie să cucerească o armă şi să ia drumul Sierrei Maestra (locul din care au pornit detaşamentele lui Fidel), dincolo de urmărirea înţelegerii de către Pedro — înţelegere adeseori dramatică — a necesităţii disciplinei de luptă, filmul are meritul de a fi realizat convingător tabloul stării de spirit revoluţionare a poporului cuban în zilele premergătoare marii ofensive.
Cînd se întîlnesc, oamenii se privesc în ochi şi se întreabă fără vorbe: „Cînd pleci în Sierra?" Sierra, tabăra revoluţionarilor este leit-motivul filmului în jurul căruia gravitează totul, Sierra devine în viziunea cineaştilor cubanezi parola după care se recunosc patrioţii. Fiecare detaliu al filmului subliniază atmosfera eroică în care un întreg popor privea cu ochii sufletului spre crestele împădurite ale Sierrei. Filmul se apropie de aceea de atributele unui imn de luptă, avînd ceva din asprimea duioasă a unui soldat care, fără a slăbi mîna de pe armă, lucrează cu aparatul de filmat. Realizat aproape în exclusivitate în exterioare, filmul aduce prin fotografia nuanţată a naturii tropicale un personaj în plus, aliat care îi adăposteşte şi apără cu devotament pe luptători.
Matur ca mesaj, matur ca realizare, acest film, prim contact cu tînăra cinematografie cubaneză, oferă spectatorului nostru satisfacţie şi încredere.

Tinerii

O producţie a studiourilor engleze. Scenariul: Peter Myers şi Ronald Cass. Regia: Sidney I. Furie. Imaginea: Douglas Hocombe. Muzica: Peter Myers şi Ronald Cass. Cu: Cliff Richard, Robert Morley, Carole Gray, Teddy Green, Melvyn Hayes, Robertson Hare.

După atîtea comedii siropoase şi melodrame facile avînd doar ca pretext muzica (*Ultimul meu tango, Acord final*) iată un film în care în pretext e intriga (fiind atît de puerilă e bine că e trecută pe planul doi) iar dansul şi cîntecul ocupă (cum e firesc) locul central. Genul e explorat cu vervă: cele 14 melodii noi care se cîntă în *Tinerii* se bucură de o valoroasă interpretare (Cliff Richard) iar dansurile sînt susţinute cu graţie de un ansamblu coregrafic abil condus în faţa obiectivului.
Cineaştii au idei originale (lucru rar în cazul unei reviste filmate) şi concep un spiritual generic: caşetarea din ce în ce mai îngustă a ecranului, pentru a ne prezenta mănunchiul de tineri veseli ce pregătesc cu însufleţire un spectacol de estradă. Numerele de revistă sînt variate şi atrăgătoare (dansul atît de tipic englezesc cu umbreluţele, de pildă), iar decupajul lor cinematografic e — în genere — alert (cu cîteva lungimi ale subiectului, cum spuneam foarte banal, în genul: un grup de artişti neprofesionişti se străduiesc să salveze localul clubului lor din mîinile rapace ale unui afacerist care se dovedeşte în cele din urmă tatăl — interesat „generos" — al unuia dintre băieţi). Numai că cineaştii englezi se folosesc de comedia muzicală pentru a ne demonstra teoria aşa zisei posibilităţi de „armonie" între clase. Imaginea finală este o mistificare evidentă a realităţii societăţii capitaliste.





cronica

Documentare romînești

Antoaneta Tănăsescu

O primăvară obișnuită

O PRIMĂVARĂ OBIȘNUITĂ. O producție a Studioului „Al. Sahia". Scenariul și regia: Dumitru Done, ing. Alex. Marin, S. Nicolaescu. Imaginea: Dumitru Busuioc, Nicolae Marinescu, S. Nicolaescu. Sunet: ing. Alexandru Marin.

● „Am vrut să aduc pe ecran o serie de imagini pe care toți le cunoaștem, imaginile unei primăveri obișnuite, dar ale cărei detalii nu pot fi percepute de ochiul nostru din cauza dimensiunii lor și a timpului în care se petrec aceste fenomene" ne spune inginerul Sergiu Nicolaescu despre filmul său care a obținut la Moscova Premiul de excelență pentru culoare și filmări speciale, decernat în cadrul Congresului Uniunii internaționale a asociațiilor de tehnică cinematografică (UNIATEC) 1962.

Distincția răsplătește eforturile creatoare ale celui mai tînăr colectiv al Studioului Alexandru Sahia, colectivul de experimentări, care urmărește găsirea și extinderea unor noi metode de filmare.

Primăvara obișnuită are o certă substanță poetică. Florile devin balerine grațioase și inefabile (păpădia, floarea de gutui), ghiocelul dă, asemenea unui dirijor, semnalul trezirii naturii la viață. Miracolul înfloririi sau cel al muncii albinelor în floare este urmărit cu discreție și delicatețe.

Filmul cuprinde un prolog tehnic în care realizatorii explică procedeul de filmare folosit: declanșarea imaginii la intervale de timp egale, astfel încît un fenomen, care în natură durează o zi sau două, pe ecran se consumă în cîteva secunde.

Culoarea, de un bun gust dar și de o naturalețe surprinzătoare (lucru menționat și în premiul decernat), trădează afinitățile, mărturisite sau nu, ale realizatorului cu pictura (înainte de a se înscrie la politehnică, Sergiu Nicolaescu a urmat un timp Institutul de arte plastice). „Florile sînt frumoase prin ele însele, ne-a declarat dînsul. Sistemul special de iluminare ne-a permis să obținem această culoare naturală splendidă. Participarea mea s-a rezumat doar la alegerea fondului." Într-adevăr, pe ecran, datorită contrastului de culoare cu fondul, florile capătă relief și individualitate.

Acum, după al treilea film (primul a fost *Legume în seră*, distins cu Premiul pentru cel mai bun film agricol la Vancouver în 1962 și cu medalia de argint la Budapesta în 1961, iar al doilea — *Scoicile n-au vorbit niciodată*, la care a lucrat ca operator și coscenarist, alături de V. Calotescu), ing. Sergiu Nicolaescu și-a exprimat dorința de a continua munca începută și de a perfecționa dispozitivele și aparatele de filmări speciale.

Detunata - Lacuri glaciare

DETUNATA. O producție a Studioului „Al. Sahia". Scenariul și regia: Mircea Popescu, consultant Dan Rădulescu. Imaginea: Victor Popescu. Montaj: Antoaneta Faust. Sunet: ing. Mișcă Aurel.

LACURI GLACIARE. O producție a Studioului „Al. Sahia". Scenariul și regia, filmări subacvatice: Ion Bostan. Imaginea: Ilie Cornea. Montaj: Mariana Georgescu. Sunet: ing. Simion Zaharia.

● *Apa, pămîntul și focul* le regăsim poetizate, descoperindu-și frumusețea autentică, în două din ultimele filme ale studioului Al. Sahia, *Detunata* și *Lacuri glaciare*.

Fie că urmăresc transformarea lavei vulcanice incandescente în majestuoase coloane de bazalt, sau formarea la sute de metri altitudine a unor mici lacuri de o limpezime neobișnuită, cineaștii sensibilizează datele științifice în imagini artistice, adesea remarcabile. Fauna singulară a lacurilor de munte, florile care au îmbrăcat în frumusețe arsurile vulcanice se impun astfel spectatorului mai pregnant decît în urma unei prelegeri, iar integrarea în *Detunata* a unei experiențe de laborator, sau în *Lacuri glaciare* a unor termeni de strictă specialitate capătă semnificații noi, tocmai datorită contextului. Filmele cuprind secvențe de o reală expresivitate, în care aparatul surprinde dinamica mișcării peștilor în lumină și apă, compoziția eterogenă și prețioasă a bazaltului, gravitatea monumentală a rocilor sau repedea alunecare a apelor. Cadrele generale de natură sînt însă amenințate în ambele filme de convenționalismul și monotonia statică a cărților poștale, lucru accentuat de montajul de loc asociativ.

În cele două filme documentare ideea centrală care să structureze și să polarizeze materialul nu este suficient subliniată, astfel încît ritmul filmelor este încetinit, uneori în mod excesiv. Comentariul nu este o reușită integrală, dar e ajutat de aranjamentele muzicale foarte inspirate ale lui Radu Zamfirescu.





Silvia Popovici şi Kirk Douglas pe un platou al studiourilor americane M.G.M.
Scenă din „Orfeu în infern". Partenerul Silviei Popovici este Florin Piersic.



V-o prezentăm pe Silvia Popovici

Candidată în toamna lui 1952 la Institutul de cinematografie, o adolescentă cu ochi visători nu reuşise la proba de fotogenie şi numai calităţile înăscute de actriţă ale acesteia au determinat o comisie extrem de exigentă să pună la îndoială competenţa ochiului de sticlă. Trei ani mai tîrziu, în scurt metrajul *La mere* realizat de doi absolvenţi care îşi dădeau examenul de regie, aparatul de filmat o descoperea pe Silvia Popovici. Cum s-ar spune, camera de luat vederi îşi obţinea reabilitarea!

Pentru a o prezenta cititorilor revistei „Cinema", am căutat-o pe tînăra actriţă la una din repetiţiile zilnice. În mod firesc discuţia s-a născut pe marginea activităţii teatrale.

— Dacă îmi place să joc teatru? — Fireşte! — ne-a răspuns cu vioiciune interlocutoarea noastră. Actorul de film trebuie în primul rînd să-şi însuşească cultura teatrală. Repertoriul dramatic, fie el clasic sau contemporan, este o şcoală a măiestriei de care cred că nici un actor care-şi respectă munca nu se poate dispensa. Cu atît mai mult cu cît scenariştii noştri n-au reuşit să descopere printre contemporani acele pasiuni şi acei eroi autentici care adeseori depăşesc modelele clasice.

— Rolul preferat în film? Darclée ...Poate pentru că viaţa sbuciumată a marei cîntăreţe oferea o bogată substanţă dramatică dar şi pentru diversitatea rolurilor din repertoriul de operă pe care trebuia să le interpretez — bineînţeles cu concursul vocal al Artei Florescu. Cred că nu exagerez spunînd că-i sînt recunoscătoare acestui rol care m-a solicitat mult, dar de la care am şi învăţat tot atît de mult. Rolului Aniutei, debutul meu în film, îi păstrez de asemenea o frumoasă amintire pentru puritatea şi poezia amară pe care o purta, amprente ale marelui său creator, Cehov.

— Rolurile îndrăgite în teatru?

— Cred că toate pe care le-am interpretat. Repet, dramaturgia teatrală e mai generoasă cu actorii, îi pune la lucru, oferindu-le personaje dense, cu încărcătură emoţională. Ceea ce spun acum o să pară ciudat, dar am îndrăgit-o mult pe Lucietta (din „Gîlcevile din Chioggia" de Carlo Goldoni). Poate că din pricina contrastului cu propriul meu temperament.

— Care credeţi că este soluţia îmbinării muncii de teatru cu cea pentru film?

— Una din soluţii este şi aceea de a fi în artă ca în viaţă. Sinceritatea şi simplitatea sînt pentru actorul de teatru ca şi pentru actorul de film calităţi care asigură veridicitatea caracterelor interpretate.

(Şi pentru că a venit vorba de simplitate, vă amintiţi jurnalul de actualităţi care înfăţişa aspecte ale vizitei delegaţiei noastre de cineaşti în S.U.A.? Printre vedetele americane obişnuite cu o anumită atitudine publicitară se reliefa profilul delicat al actriţei noastre care pur şi simplu nu ştie să pozeze.)

Între timp, vocea imperativă a regizorului de culise anunţa actorii că trebuie să se pregătească pentru spectacolul de seară. Afară se înoptase şi Silvia Popovici trebuia să treacă de la voluntara şi luminoasa Grusea din „Cercul de cretă caucazian" (Bertolt Brecht), rol pe care îl pregătea în vederea concursului tinerilor actori, la cel al întristatei şi singuraticei Carole din drama lui Tennessee Williams.

Una cîte una începeau să se aprindă luminile în sală şi cei dintîi spectatori îşi ocupau locurile.

Pentru cei mai mulţi dintre noi înoptarea înseamnă repausul. Pentru actor însă este ora supremului examen: întîlnirea cu publicul.

Atanasie Toma

(1) Vă povestim din viața unei femei; din viața familiei ei, a cunoscuților și a prietenilor ei; din viața și lupta muncitorilor dintr-un orășel miner... Ioana: „Era acum 41 de ani. Mă luasem cu un miner, care m-a adus prin locurile astea de departe, dintr-un sat..." Soțul Ioanei e bun, naiv și foarte sărac. (Actorii Lica Gheorghiu și Gh. Motoi.)



(2) Într-o dimineață, înainte de a pleca la lucru, soțul vrea să-și ia rămas bun de la copil. Ioana nu-i dă voie, copilul trebuie să mai doarmă. Dar nu-și va ierta această împotrivire întreaga viață. În aceeași zi, la mina „Aurelia" are loc un groaznic accident. 81 de mineri sînt gazați. Printre ei, soțul Ioanei.



În programul viitor

LUPENI

povestit de scenaristul N. Țic

(3) Au trecut trei ani. Ca să trăiască de azi pe mîine, Ioana s-a angajat la mină, descarcă vagonetele... Petre Letean: „Poate că împreună ne-ar fi mai ușor... Trebuie să te văd rîzînd..." „Într-o zi vin de la lucru, tu mă aștepți—și o să-ți spun o veste mare!" (Actorii Lica Gheorghiu și Colea Răutu.)



(4) Curînd, Petre Letean este arestat. Se apropie criza. Muncitorii se zbat într-o mizerie cumplită și încep să se organizeze — toate acțiunile spre o singură țintă: Greva. Letean, care a participat la greva generală din 1920, nu e pe placul patronilor și oficialităților burgheze.





(5) După un timp, Letean se întoarce. În Lupeni şi în întreaga Vale a Jiului continuă pregătirea grevei. Guvernul Maniu şi siguranţa trimit aici provocatori abili: Mateianu, arestat împreună cu Letean, a trădat în închisoare. Înfiinţează în Lupeni un sindicat „independent" vrînd să cîştige muncitorii de partea lui. Iată o înfruntare dintre Letean şi Mateianu. (Actorii Colea Răutu şi Costel Constantinescu.)





(6) O petrecere la iarbă verde, unde-i întîlnim pe cîţiva dintre organizatorii grevei. Printre ei, comunistul Varga. Aici se cîntă, se dansează şi se iau hotărîri importante.





(7) Un moment din pregătirea grevei. Todor baci (G. Calboreanu) şi cei patru feciori. Todor baci: „Eu sînt miner şi ei la fel. O să mergem cu minerii. Cu ei am mers noi totdeauna."

LUPENI





(8) Greva a pornit. Varga (Ştefan Ciubotăraşu): „Cu toţii la uzina electrică!"... Muncitorii de la toate minele din Lupeni sînt solidari în acţiune.





(9) Alarmat, prefectul a sosit la Lupeni. După consfătuiri cu acţionarii şi cu trădătorul Mateianu, cere cabinetul primului ministru Iuliu Maniu. „Trebuie să dăm o lecţie la Lupeni — spune el — şi astfel să zădărnicim greva generală în Valea Jiului." Iar guvernul aprobă. În Lupeni sosesc jandarmi, grăniceri: se pregăteşte masacrul.

(10) În curtea uzinei electrice s-au adunat peste 3000 de mineri greviști. Dăneț (Ilarion Ciobanu): „Nu plecăm de-aici pînă cînd nu vom înscrie toate drepturile noastre, negru pe alb — într-un nou contract colectiv."



(11) În zorii zilei de 6 august 1929. Au sosit oficialitățile. Procurorul avertizează: „Sînteți în afara legilor Regatului Romîniei!" Prefectul: „Nenorociților, plecați acasă, altfel, voi da ordin să tragă!" (Actorii Fory Eterle, Toma Dimitriu, Dinu Gherasim.) Greviștii sînt hotărîți să înfrunte gloanțele. Dăneț: „Credeți că ne-ați speriat? Domnule prefect, ține minte că noi sîntem muncitori, sîntem cei mulți și noi vă hrănim pe toți!" Prefectul trage.



(12) Moartea lui Dăneț.



LUPENI

(13) 22 de luptători greviști au căzut eroic. Printre ei, Petre Letean. În orășel s-a instaurat o teroare cumplită. Sicriele sînt purtate spre cimitir sub pază puternică. Dar nici o teroare nu poate înfrînge unitatea muncitorilor. 12.000 de oameni au ieșit în stradă și înfruntînd baionetele au ajuns la cimitir... Oficialitățile au intrat în panică.



(14) În clipa despărțirii de cei dragi, Varga: „... Cei care au tras în noi, vor da socoteală. Să nu credeți, domnilor, că va trece mult timp pînă ce veți răspunde pentru tot ce-ați făcut, pentru viața noastră grea, pentru mizeria în care ne creștem copiii... Iar voi, scumpii noștri tovarăși care ați căzut, veți rămîne de-a pururi în inimile noastre — și în memoria generațiilor care vin, ca eroi ai clasei muncitoare!"



Criterii

Dorian Costin

Argument pentru comedia cinematografică

De fapt, titlul de mai sus e gratuit, sau aproape. Pentru că în rîndurile de față nu îmi propun să argumentez utilitatea, necesitatea comediei cinematografice. Există, în această privință, un acord unanim. Ceea ce lipsește este nu argumentul, demonstrația și nici măcar ...comediile (în fiecare an apar pe ecrane nu una ci mai multe comedii cinematografice romînești). Lipsesc însă *comediile bune*, de ținută, scrise și realizate cu spirit de partid. La drept vorbind, cinematografia noastră a făcut cîte ceva în această direcție. Însă, după părerea mea, mult prea puțin.

...Spectatorii vor să se distreze, să rîdă — e adevărat. Dar rîsul îl poate stîrni, să spunem, și simpla apariție, pe ecran, a unui șef de gară îmbrăcat în armură medievală, după cum îl poate stîrni și clasicul qui-pro-quo — formulă ce nu exclude, firește, un conținut pozitiv (ca în filmul *Post-restant*), dar care apare, cred, prea frecvent în comediile noastre, și uneori doar ca pretext al unui comic gratuit. Nu este exclus ca și o comedie nereușită să provoace rîsul. Este însă un rîs care nu dă satisfacție, buna dispoziție se destramă repede lăsînd, de cele mai multe ori, un gust neplăcut. Iar filmul este lipsit de orice eficiență. Denumită dintr-o prejudecată și adesea în sens pejorativ gen „ușor", comedia cinematografică este, în realitate, un gen dificil și pretențios, care implică — pe lîngă talent și înclinații umoristice — o profundă cunoaștere a vieții, a oamenilor, o reală capacitate de discernămînt ideologic și artistic. Se întîmplă însă ca realizatorii de comedii să se lase, ei înșiși, furați de iluzia „genului ușor". Și atunci în loc de comedie apare „comedioara" — diminutiv menit să caracterizeze condescendent producțiile construite pe situații și aspecte nesemnificative, de genul celei intitulate *Băieții noștri* sau *Nu vreau să mă-nsor* — film nu lipsit de unele calități, dar în care era satirizat — vă mai aduceți aminte? — un așa zis activist cultural fără corespondent în viața reală.

...Și n-ar fi exclus ca, în dezacord cu critica, cineva să-mi replice:

— Dar ce vrei, dom'le? — e doar o comedie. Ce pretenții ai?

Evident că presupusul preopinent n-ar avea dreptate, acest „ce pretenții ai?" reprezentînd adesea justificarea „teoretică" a concesiilor făcute, în comedie, prostului gust, superficialității.

Dacă replica ar suna însă altfel, dacă mi s-ar pune întrebarea:

— Cum adică personaj fără corespondent în viața reală? Dar ce? — la Swift, Gogol, Twain ori Maiakovski toți eroii își au un echivalent în viața reală? Cum rămîne cu exagerarea conștientă, cu șarja, cu comicul grotesc sau cu cel fantastic? Și, fiind vorba despre film, cum rămîne cu Faust al lui René Clair, sau chiar cu Omul zămislit de Popescu Gopo în *S-a furat o bombă?*

Dacă cineva ar replica, deci, astfel la critica formulată mai înainte, opoziția ar merita atenție. Și ar merita atenție nu pentru că ar fi îndreptățită, ci pentru că ar prilejui... un răspuns. Desigur că nimeni n-ar fi avut nimic de reproșat autorilor comediei muzicale la care m-am referit dacă — pentru a satiriza lipsuri specifice unor activiști culturali rupți de viață — ar fi cheltuit oricît de multă imaginație în creionarea personajului respectiv, mergînd (presupunînd că stilul filmului ar fi permis-o) pînă la satira cea mai grotescă sau chiar la soluții fanteziste de tipul, dacă vreți, al omului care trece prin zid. Este știut că specificul genului presupune fantezie, iar în arta realismului socialist orizontul acestei fantezii este practic nelimitat. Cu o condiție: ca ea să fie subordonată reliefării conținutului de idei al operei și, în cazul comediei cinematografice, ca filmul să aibă un caracter optimist, să contribuie — de pe poziția activă a oamenilor înaintați — la combaterea vechilor moravuri, la educarea oamenilor în spiritul eticii noi, la formarea conștiinței socialiste.

Criticile aduse unora dintre comediile noastre au vizat nu excesul de fantezie în combaterea tarelor unor oameni înapoiați, ci, dimpotrivă, au fost determinate de faptul că cineaștii au înfățișat plat, într-un cadru formal „de actualitate", caractere și situații nesemnificative, netipice și în acest sens „fără corespondent în viața reală".

Există însă unele păreri — evident greșite — după care între afirmarea, în comedie, a unor idei profund actuale și fantezia umoristică ar exista o anumită incompatibilitate. Or, este de la sine înțeles că nu fiecare glumă și fiecare gag imaginat de creatorii unei astfel de producții trebuie să aibă un „conținut". Asta ar însemna mai mult decît o vulgarizare a acestei noțiuni. Esențial este sensul, tendința operei în întregul ei, poziția pe care o afirmă filmul. În comediile clasice ale lui Alexandrov există multe momente create cu unicul scop de a amuza, de a stîrni rîsul. Ele se încadrează însă organic în substanța filmului, contribuind la afirmarea mesajului optimist al operei marelui cineast sovietic. În filmele lui Chaplin, gagurile se succed, adesea, fără nici o „respirație" — dar și la autorul *Dictatorului* această revărsare de fantezie condimentează, slujește ideea profund umană a creației sale. Într-un scenariu al lui Leonid Leonov, *Nemaipomenita întîmplare a lui Mac Kinley*, există situații de multe ori grotești, însă mijloacele folosite de scriitor sînt, cumva, generate de însăși realitatea evocată și servesc țelului artistic pe care acesta și l-a propus: satirizarea psihozei atomice întreținute de cercurile agresive din Occident. Ar putea fi citate și alte exemple, între care și unele filme romînești de succes, cum a fost, mai recent, *S-a furat o bombă* și care demonstrează — cu toate diferențele de factură și chiar de nivel artistic — că realizarea concordanței dintre conținut și formă oferă un cîmp nelimitat manifestării originalității creatoare, imaginației autorilor de comedii. E drept că au existat cazuri cînd, în discuțiile din cadrul studioului, au fost formulate cerințe neîndreptățite față de scenariile de comedie, nețimîndu-se seama de faptul că o comedie este o comedie, că farsa este farsă etc. Dar — abstracție făcînd de unele probleme ce privesc producția noastră cinematografică în general — cred că principala cauză a lipsei de comedii bune trebuie căutată nu numai între zidurile studioului „București"; slăbiciunile comediei cinematografice reflectă, după părerea mea, insuficienta cunoaștere a vieții și, în egală măsură, lipsa de exigență a creatorilor. Căci cu un film „serios" altfel stau lucrurile — acolo e vorba, vedeți dumneavoastră, despre o chestiune de prestigiu artistic. Pe cînd într-o comedie...

...Așadar, spectatorii vor să se amuze, să rîdă. Să le dăruim, deci, nu orice fel de comedii, ci comedii inspirate din actualitate, filme în care triumful noului în diferitele domenii ale vieții să fie redat, folosind mijloacele genului, cu înaltă exigență și măiestrie artistică.



1. S-a furat o bombă; 2. Post-restant; 3. Toată lumea rîde, cîntă şi dansează; 4. Marile manevre





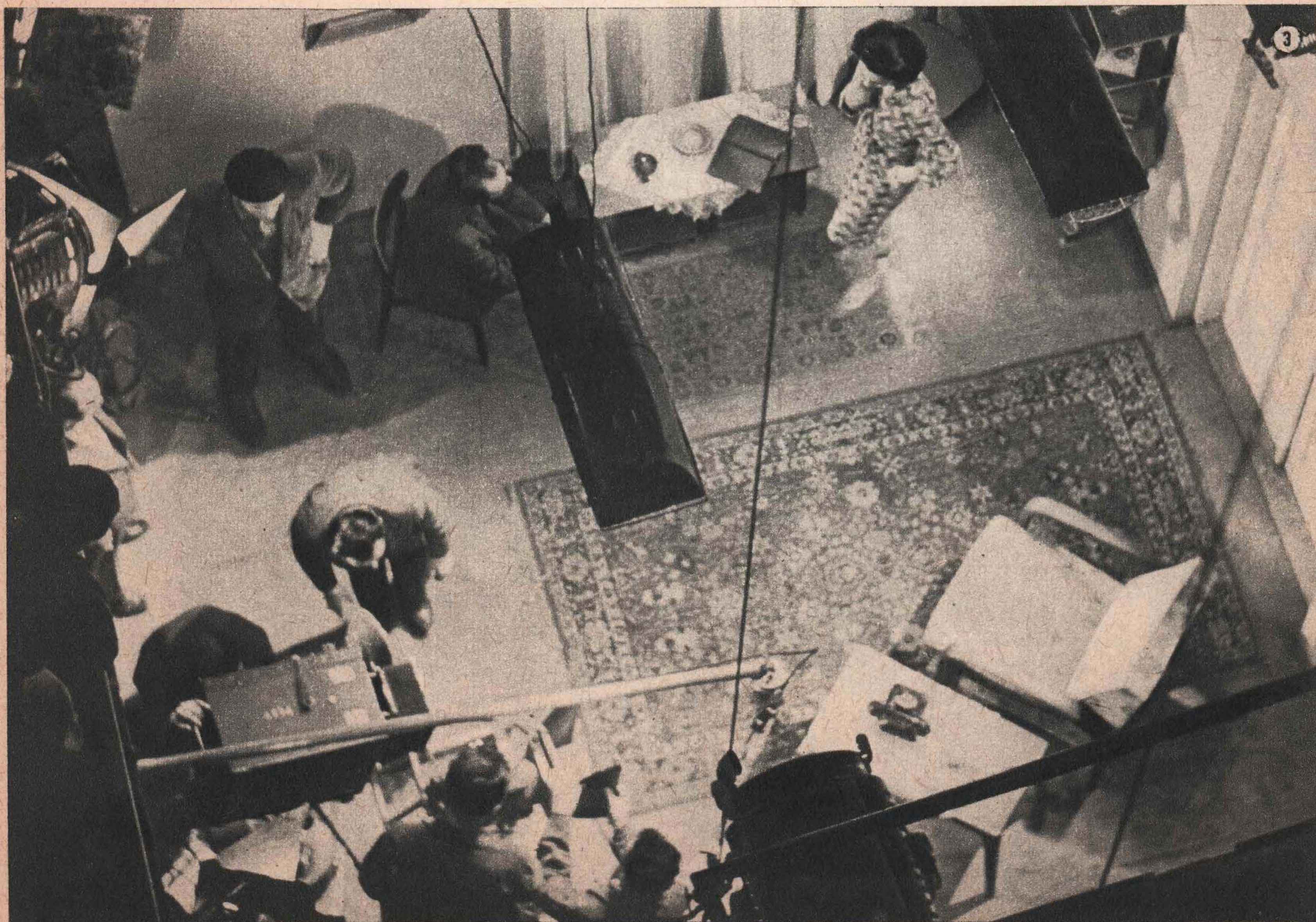






Interesul general față de cinematografie se manifestă nu numai prin numărul imens de spectatori care umplu zilnic sălile de proiecție. Dorința de a pătrunde dincolo de vălul de mister care înconjura în trecut producția cinematografică și de a cunoaște îndeaproape întregul proces de creare a filmelor este tot atît de semnificativă.

În fotografii: 1. Tudor Arghezi în vizită la studiourile de la Buftea. 2. Se filmează pe o stradă din Sibiu. 3. Ceea ce nu se vede pe ecran.



Mihnea Gheorghiu

și sociale ale unui număr de spectatori care întrece cu mult pe al tuturor celorlalte arte surori, laolaltă.
Spectatorul e dispus să se identifice cu eroii filmelor mai mult decît cu ai teatrului, literaturii și picturii, poate și fiindcă toți copiii secolului 20 sînt, într-un fel, copiii cinematografului.

Filmul artistic s-a născut prin 1895, undeva în Europa. Are, prin urmare, vîrsta generației academice. Are „clasici" și „contemporani". Are și academicieni. Mai tînăr cu două decenii, filmul romînesc este, totuși, semicentenar. În lumea întreagă, influența multiplă a filmului a fost și este considerabilă. Există institute de artă și tehnică cinematografică, biblioteci și reviste de filmologie, organizații și asociații de cineaști și prieteni ai filmului. Există o industrie și un comerț internațional de filme de o mare amploare. Producția mondială ne oferă cîte zece filme artistice noi pe zi!

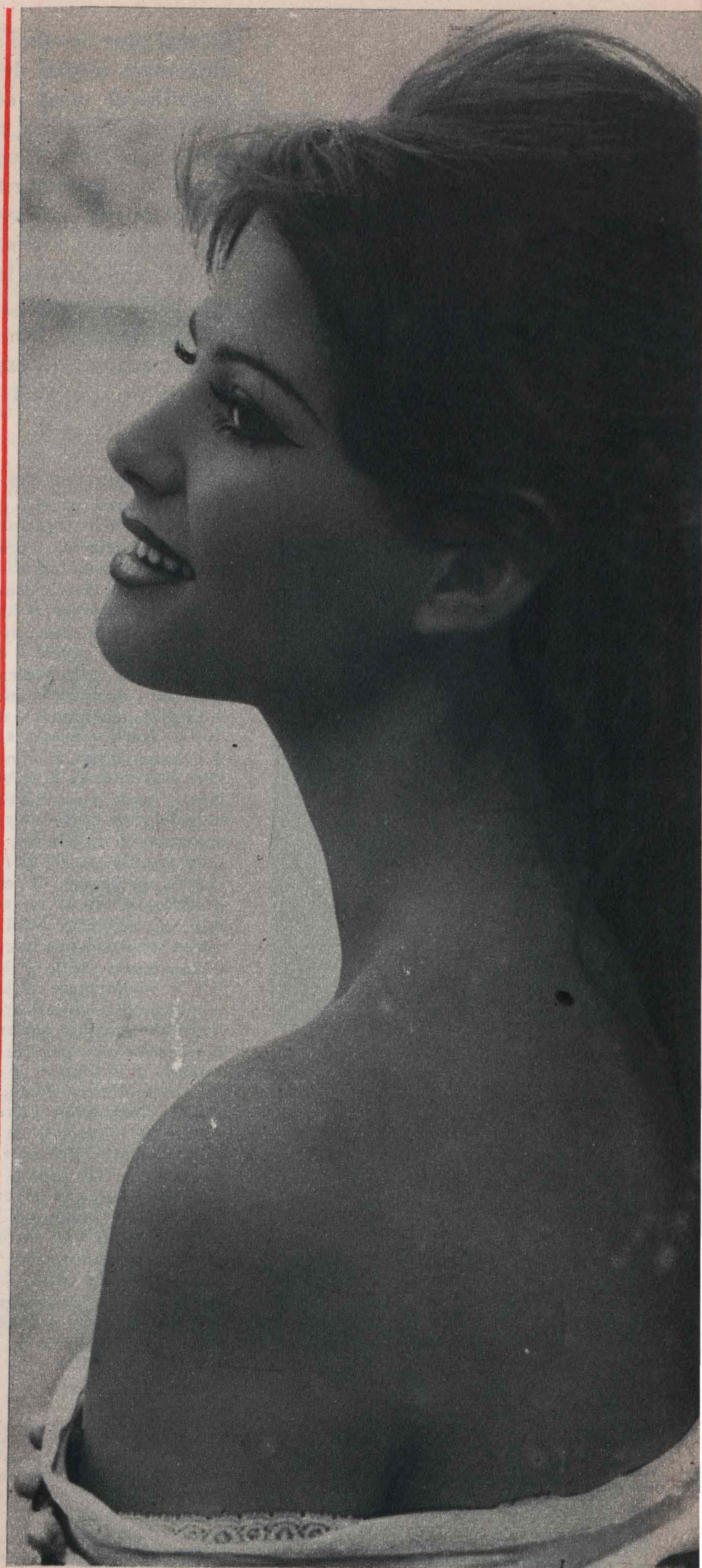
Revista „CINEMA" apare într-o nouă etapă de progres a cinematografiei romînești, după ce experiența dobîndită de regizorii, scriitorii și tehnicienii noștri, în condițiile excelente oferite de statul socialist, le-a permis să-și exercite cu succes forțele creatoare în mai toate ramurile celei mai moderne dintre arte. Ucenicia tinerei noastre cinematografii s-a terminat. A venit vremea meșterilor.

În ultimii ani a crescut producția națională de filme, s-a dezvoltat baza tehnico-materială a cinematografiei, s-au ridicat cadre noi de cineaști. Activitatea lor a dovedit că pot contribui la îmbogățirea planului tematic și a portofoliului de scenarii, la ridicarea nivelului ideologic-artistic al filmelor, la extinderea sferei colaboratorilor și la stimularea forțelor creatoare capabile să participe la dezvoltarea artei cinematografice romînești și lichidarea — în cel mai scurt timp — a lipsurilor care mai există în producția de filme. Consiliul Cinematografiei va determina, în continuare, găsirea metodelor celor mai prielnice pentru realizarea acestui salt calitativ.

Noua publicație a cineaștilor noștri e chemată să contribuie la acest elan novator, legat inseparabil de viața noastră socialistă, de modul nostru de gîndire, gîndirea comunismului creator de noi valori. În același timp ea va informa și orienta marele public al iubitorilor de film, comentînd cu spirit de răspundere principalele manifestări artistice din producția cinematografică a celorlalte țări, de pe pozițiile marxism-leninismului, remarcînd cu interes și căldură operele cu un bogat conținut de idei și făurite cu talent autentic, în interesul progresului umanității și al păcii între popoare și combătînd cu deplină luciditate falsele valori cu care arta și morala burgheză se prezintă în continuare pe piața internațională a filmului.

Noua tribună a artei romînești vine să întărească frontul publicațiilor noastre de cultură într-o ramură care se bucură de o prețuire și o simpatie deosebită, în cele mai largi cercuri ale publicului.
Îi urăm succes și viață lungă.

(Urmare din pag. 1)

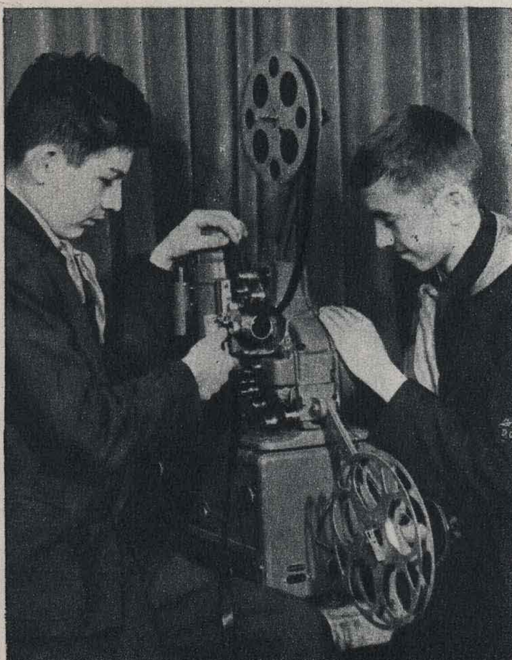


Claudia Cardinale, cunoscuta actriță italiană pe care am văzut-o de curînd în filmele *Austerlitz*, *Cartouche* și *Magistratul*.

Cineclub

Cu mai bine de cinci ani în urmă au început să se dezvolte în țara noastră numeroase cercuri de „prieteni ai filmului". Nuclee ale culturii cinematografice de masă, cercurile de prieteni ai filmului și cinecluburile care au apărut simultan și-au sporit treptat numărul membrilor. La București, Baia Mare, Cluj, Brașov și în alte orașe, în întreprinderi și instituții numărul cinecluburilor a crescut mereu.
Cinecluburile realizează ele însele scurt metraje meritorii (cum este cazul producției *8 minute* a cineclubului muncitoresc de la uzina „Oțelul Roșu", apreciată și la festivalul filmului bulgar de amatori de la Plovdiv din 1962). Revista „Cinema", rezervînd o rubrică specială cineamatorilor și „prietenilor filmului", intenționează să-i ajute la realizarea unui rodnic schimb de experiență. Ea așteaptă propuneri din partea tuturor cinefililor din țară.

La Palatul Pionierilor se pregătește proiecția unui film pe 16 mm.



Cineamatorii de la clubul „Constructorul" din Capitală la o filmare în exterior.



SERILE PRIETENILOR FILMULUI A doua stagiune pentru „Prietenii filmului" de la cinematograful „Vasile Alecsandri" din București, organizată de Întreprinderea cinematografică orășenească și ziarul „Informația Bucureștiului", s-a deschis cu un program îmbogățit ca tematică și variat în exemplificări. Programele au început să capete o succesiune cronologică foarte utilă pentru orientarea spectatorilor. A devenit posibilă astfel cunoașterea amănunțită a operelor unora dintre marii cineaști ai lumii.
S-a îmbunătățit și conținutul prezentărilor susținute de la tribuna cinematografului „Vasile Alecsandri", pe afișe apărînd numele unor critici de prestigiu: D. I. Suchianu, Vicu Mîndra, Eugen Schileru. Care ar putea fi, de aici înainte, evoluția acestor programe de cultură cinematografică, în raport cu necesitățile foarte mari ale educației publicului? Atît timp cît se vor desfășura în cadrul unui singur cinematograf, serile „Prietenilor filmului" vor fi condamnate la audiența restrînsă a unui public specializat. Se impune deci extinderea acestei acțiuni și în alte cinematografe, mai ales din cartierele muncitorești, în cluburi și în casele de cultură ale tineretului. Trebuie încercată, în același timp, o apropiere de problematica producției naționale de filme. Sediul serilor pentru „Prietenii filmului" ar fi un loc potrivit pentru organizarea unor dezbateri deschise și curajoase în jurul noilor filme romînești. S-ar putea iniția o suită de discuții între creatori și spectatori. Cinematograful „Vasile Alecsandri" — sau un altul — ar putea folosi exemplul cinematografului moscovit „Udarnik", care a devenit un punct de contact și confruntare constantă între creatori și public.

CORESPONDENȚA CINEFILULUI Reproducem cîteva fragmente din scrisoarea trimisă Consiliului Cinematografiei de membrii cineclubului muncitoresc „Oțelul Roșu".
„Am organizat și organizăm o serie de acțiuni menite să contribuie la o înțelegere justă a filmelor. Cu sprijinul Arhivei naționale de filme, prezentăm periodic proiecții însoțite de recenzii. S-au ținut mai multe conferințe legate de cultura cinematografică: Începuturile cinematografiei în Romînia, Comedia franceză etc."
„În vederea trecerii la producția de filme, ne-am organizat în 5 secții: regie, operatorie, interpretare, cultură muzicală și creație literară cinematografică, montaj."
„Pînă în prezent am realizat următoarele filme: *Cine este vinovat* și *Tăticul meu* (în 1960); *Concediul pe schi, Caut o idee* și „coproducția" *Șarja păcii* (în 1961); *8 minute, Sfîrșit de an școlar, Început de drum* (în 1962)."

NOTE — La uzinele „Grivița Roșie" din capitală, funcționează 16 cercuri de „Prieteni ai filmului".

★

Cineclubul de pe lîngă Palatul Pionierilor din București, după cîteva filme documentare (realizate în anii trecuți pe 16 mm) cu subiecte inspirate din activitatea pionierilor la Palat, a lucrat în 1962 — cu prijinul Studioului de televiziune — un film documentar cuprinzînd aspecte din drumețiile pionierilor și școlarilor în vacanța de vară.

★

Cei 40 de membri ai cineclubului de la uzinele „Electronica" au participat la un ciclu de expuneri teoretice pe marginea volumului „Istoria cinematografului mondial" de Georges Sadoul. Mai mulți actori, regizori, scenariști au venit în mijlocul tinerilor muncitori și le-au vorbit despre specificul artei cinematografice. În anul 1963 cineclubul va trece, cu sprijinul Comitetului sindical al întreprinderii, la realizarea de filme pe bandă îngustă.

★

Cineclubul de la Casa de cultură a studenților din București și-a reorganizat activitatea la începutul anului universitar 1962—1963. Un număr sporit de studenți participă la ciclul de conferințe „Din istoria cinematografului mondial". Expunerile teoretice sînt totdeauna însoțite de proiecții exemplificatoare și urmate de discuții. Lectorii au fost aleși dintre regizorii, operatorii și ziariștii de specialitate. Cercul de creație al cineclubului continuă munca inaugurată în cursul anului trecut prin jurnale cinematografice studențești.

Andrei Tarkovski

Tinerețea cinematografului

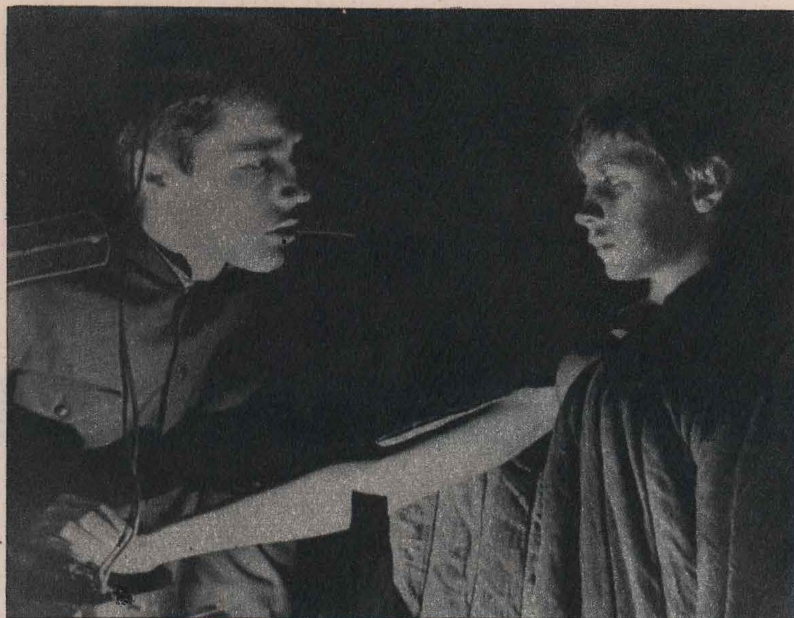
Ov. S. Crohmălniceanu

Andrei Tarkovski are 30 de ani. S-a născut pe malul Volgăi dintr-o familie de intelectuali preocupați deopotrivă de muzică, poezie și pictură.
După ce studiază un timp civilizațiile orientale, pleacă în Siberia și muncește 2 ani în cadrul unei echipe de cercetări geologice. Revine la Moscova, unde se înscrie la Institutul de cinematografie, clasa regizorului Mihail Romm. În 1961 își susține lucrarea de diplomă cu micul poem cinematografic (care a rulat anul trecut și la noi) *Compresorul și vioara*. În vara aceluiași an începe turnarea *Copilăriei lui Ivan (Flăcări și flori)*, pe care o termină în mai puțin de 6 luni. În 1962, filmul său a obținut Premiul „Leul de aur" la Veneția și Premiul pentru cea mai bună regie la San-Francisco. În prezent, talentatul regizor sovietic a început realizarea unui film închinat pictorului realist rus din sec. XV Andrei Rubliov. Despre viitorul său film, Tarkovski declara: „nu e vorba de a face un film istoric, ci de a releva talentul unui pictor a cărui operă a căpătat, cu timpul, proporții enorme. Caut să fac sensibilă „fuga temporum", să arăt relațiile timp-artist. Rubliov este punctul de culminație al Renașterii ruse, una dintre cele mai colorate figuri din istoria culturii noastre."

Cinematograful „poetic" reprezintă—probabil—în cea de a șaptea artă o tendință foarte nobilă, dar pe mine (vă mărturisesc sincer) ca spectator, nu mă atrage de loc. Oricît ar părea de vulgare, preferințele mele merg către filmele de „acțiune", cu „intrigă" cu „subiect" și, dacă se poate, cu doza de miraj făgăduită de răstimpul în care luminile se sting și nu mai trăiește decît realitatea atît de ciudată de pe ecran (aidoma cu a lumii din jur și totuși diferită), rezumată parcă la esențe prin singurul contrast dintre culorile fundamentale: alb și negru.
Lirismul cinematografic, desfășurarea, lentă pînă la adormire, de nori și nisipuri, de ierburi aplecate sub suflarea vîntului și de străzi pustii, mă fac să casc. Nicăieri ca în a șaptea artă nu poate fi fabricat mai ușor „sublimul" pictural. Pentru aceasta e nevoie doar de un operator care să cunoască bine diversele trucuri fotografice. Iată de ce lirismul cinematografic îmi inspiră o deosebită neîncredere și mă voi duce întotdeauna mai cu plăcere la un film polițist decît la orice creație „subtilă" în care, pînă cînd cineva ajunge să se ridice de pe scaun trece o jumătate de ceas.
Și cu toate acestea, arta lui Andrei Tarkovski, tînărul regizor sovietic, partizan înfocat al cinematografului poetic, m-a entuziasmat, mi-a provocat o admirație fără margini. O săptămînă după ce am văzut *Copilăria lui Ivan (Flăcări și flori)* am umblat cu imaginile filmului în minte. De la puține spectacole am ieșit răscolit într-un asemenea mod. Tarkovski practică o artă, cu care după ce iei contact nu te poți duce liniștit la treburile tale. Filmul văzut ți se desfășoară mai departe în minte, încăodată și încăodată.
Cinematograful poetic pe care-l practică Tarkovski nu e însă o artificioasă înșirare de fotografii artistice, de sublimări lirice ale peisajului, obiectelor și figurilor. Totul e aici ca la Bunuel, de un teribil realism, aș zice aproape crud. Limbajul e concentrat, dens, încărcat pînă la refuz de emotivitate. Poezia țîșnește înainte de orice din sonda făcută adînc în realitate, la nivelul unde actele oamenilor devin pline de substanță, revelatorii pentru filozofia istoriei. Căci *Copilăria lui Ivan* e un film despre atrocitatea războiului, denunțată cu zguduitor patetism în astfel de termeni. Tarkovski arată cît e de opus naturii umane măcelul între oameni, nu numai prin cruzimea de fiară a celor care l-au provocat și-l duc pentru a asvîrli lumea în sclavie, ci și prin înăsprirea sufletească a celor care apără cu eroism libertatea. Există în această situație un tragism istoric de o structură specială. Tragic e aici că — în măsura în care ei deveneau ființe mai bine adaptate climatului înfricoșător al războiului, grăbindu-i, prin actele lor de un curaj supraomenesc, sfîrșitul, — în aceeași măsură ajungeau să fie și o pradă mai sigură a morții. În filmul lui Tarkovski sînt patru personaje principale. Trei dintre ele, Ivan, Katasonov și căpitanul Holin se mișcă degajat, se înțeleg din priviri, li se pare obișnuit tot ce-i apare celui de al patrulea, locotenentul Galțev, incredibil. Trei oameni sînt factorul dina-







mic al acţiunii. Al patrulea face mai mult figură de încurcă lume şi e tratat cu uşoară ironie de ceilalţi. Cînd locotenentul Galţev are tresăriri fireşti de spaimă, Holin îl sfătuieşte, rîzînd, să se caute după război, de nervi. Cînd, după scena bombardamentului aleargă să vadă ce s-a întîmplat cu Ivan, îl găseşte pe acesta într-o stare de exaltare a bătăliei, dar copilul nu mai cunoaşte frica. Galţev are tot felul de iniţiative prevăzătoare. Nu se dă îndărăt de la acţiuni curajoase, dar instinctul conservării n-a murit complet în el. Părerea lui e că Ivan trebuie trimis în spatele frontului. Pe tînăra infirmieră o expediază chiar înapoi. Oştean de nădejde, el se mişcă însă stîngaci între Holin, Katasonov şi Ivan. Cînd băiatul îi pică în adăpost, e fascinat de personalitatea lui. Ivan pare omul matur, experimentat şi Galţev copilul. Cei trei oameni cu o vioiciune deosebită sînt de fapt morţii filmului. Al patrulea, neadaptatul la geografia apocaliptică a războiului, va fi singurul supravieţuitor. Tragismul extrem de original al filmului vine din această răsturnare de situaţii, stranie şi grea de semnificaţii.

Cinematograful caută de multă vreme mijloacele de a face investigaţia lumii interioare a eroilor. De la Ingmar Bergman, la Alain Resnais şi Antonioni nenumărate experienţe urmăresc azi să dea filmului şi o dimensiune psihologică de ordin analitic. Marea dificultate e că cinematograful, artă bazată pe „fotografierea" realităţii, la oricîte artificii ar recurge, nu poate arăta lumea decît aşa cum o vedem. Viaţa interioară e invizibilă. Ea nu poate fi contemplată decît cu ochiul minţii şi acesta are alte legi ale perspectivei, altă ordine a proporţiilor. Înaintea lui formele se topesc unele în altele, detaliile devin obsedante, în timp ce contururile se pierd. Căutările cinematografice în această direcţie, a reconstituirii vieţii sufleteşti, sînt adesea pîndite de artificii (supra-imprimări, fondu-uri, filmări prin văl, etc.). Procedeul înlocuieşte invenţia. Tarkovski nu uzează de asemenea copilării, deşi trece permanent cu nonşalanţă cuceritoare din lumea reală în cea a visului şi a imaginaţiei. Descoperirea tînărului regizor sovietic pleacă aici — după părerea mea — în primul rînd, de la specificul imaginii cinematografice, adică de la caracterul ei cinetic. Tarkovski nu-şi propune să fotografieze visele lui Ivan, fiindcă ştie că obiectivul nu va putea face niciodată aceasta. Imaginile care se aprind în mintea eroului au la el o mare precizie realistă, un contur atît de net, încît tocmai printr-o asemenea reliefare deosebită dau senzaţia neobişnuitului. Dar sentimentul exact al visului e scos din mişcare, din lunecarea perspectivei, din succesiunea grăbită obsesivă, sau din precipitarea bruscă terifiantă. Scena căderii găleţii în fîntînă e o admirabilă şi originală transpunere cinematografică a prăbuşirilor *fără sfîrşit, tipice coşmarului. La fel* viziunile din episodul bombardamentului au mai mult rostogolirea exactă decît plastica halucinaţiei. Tot prin mişcare, Tarkovski izbuteşte să filmeze dorinţa, dînd pe acest tărîm o secvenţă antologică. E plimbarea infirmierei pe trunchiul mesteacănului răsturnat, paşii ezitanţi, chemînd parcă gestul de cuprindere posesivă a lui Holin din scena sărutului. Tarkovski nu face caligrafie cinematografică, ci poezia lui e ca la Rimbaud, „iluminare", adică act dramatic de cunoaştere.



Zburînd spre Leipzig unde se desfășura festivalul internațional al filmului documentar, aranjam din nou, în gînd, genurile de filme după ordinea importanței lor.
Eu cred că filmul documentar ocupă locul întîi, pentru că el este cel care culege adevărul din viață și-l difuzează lumii întregi. Al doilea ar fi filmul animat, filmul care încropește din detalii și piese detașate fenomenul artistic, fenomen ce capătă viață abia pe ecran, căci fără utilajul cinematografic filmul animat nu ar putea exista. Al treilea ar fi filmul cu actori, pentru că actorii crează fenomenul artistic și fără aparatul de filmat, care de multe ori reușește să complice sau să strice.
Zburînd spre Leipzig, îmi dădeam seama că știam foarte puțin despre cel mai important film dintre filme — filmul documentar; și totuși mergeam la Leipzig ca membru în juriu.





LEIPZIG — 1962

Ion Popescu-Gopo

Însemnările unui membru al juriului

Am văzut în marea sală „Capitol", din Leipzig, 107 filme prezentate de 30 de țări. Mărturisesc că de multe ori am văzut filme care mă enervau și mai ales în primele zile regretam clasificarea făcută în avion... după un timp însă, am reușit — recunosc fără rușine — să învăț lucruri pe care credeam că le cunosc. Astăzi pot spune că festivalul de la Leipzig m-a transformat într-un pasionat amator de filme documentare.
De mare folos mi-au fost colegii mei documentariști: regizorul Virgil Calotescu și regizorul Gheorghe Horvat. Deși la București ne despart cam 1000 de metri de locurile noastre de muncă, abia la Leipzig am reușit să-i cunosc și să-i admir. Au documentariștii un fel propriu de a vedea lumea, de a-i sesiza esențialul, de a-l scoate în evidență prin arta lor.
Festivalul a adus vești și imagini din toate colțurile lumii. De pildă, un film italian povestea tragedia Veneției care se va prăbuși în apă deoarece stîlpii de susținere, stîlpi din lemn, sînt distruși de vreme și de vibrațiile apei agitate de elicele bărcilor cu motor; un altul vorbea despre munca curajoasă a muncitorilor bulgari care repară funiculare deasupra prăpastiei; urmau apoi filme despre o expediție franceză la poalele unui vulcan în flăcări, cu un fluviu uriaș de lavă fierbinte; despre o școală din Anglia de reeducare a surdomuților; o operație delicată pe inimă și o mutare savantă a unui furnal gigantic prezentate de D.D.R.; o expediție la pol cu imagini originale despre neuitatul Gheorghi Sedov, opere de artă din Egipt, o manifestare sportivă din Coreea, lupta tinerilor împotriva poliției din Florida, zîmbetul satiric al filmului nostru despre fotbal și încă multe altele. Un mare număr de documentare au avut ca temă protestul împotriva atrocităților fasciste, povestind trecutul sau înregistrînd manifestări periculoase din prezent. Un film premiat pentru minuțioasa strădanie regizorală de a asambla cadre din arhivă despre viața lui Hitler. Un alt documentar, *Vulpea neagră* (avînd un comentariu rostit de Marlene Dietrich) face o paralelă satirică între *Povestea vulpei* de Goethe și biografia lui Hitler. În sfîrșit, o realizare recentă a italienilor: *Sîntem fasciști*, care demască fascismul cu aceeași îndîrjire și vehemență.
Filme au fost multe, juriului i-a venit foarte greu să decidă asupra calităților lor. Premiul de aur l-a cîștigat, pe merit, un film cuban despre un grup de dansatori care studiau și se inspirau din arta folclorică afro-cubană. A fost premiat un film sovietic despre stepă cu o imagine minunată inspirată din viața îngrijitorilor de oi, un film cehoslovac de păpuși, o satiră împotriva războiului. „*La festivalul de la Leipzig*, spunea Karl Gross, președintele juriului, *nu dorim o inflație de premii*; *am dat premii puține deși au fost filme excelente în competiție.*" Președintele juriului a citat în protocolul festivalului filmele documentare romînești, care s-au bucurat de mare succes.
După 9 zile de vizionări, discuții și planuri de viitor, festivalul de la Leipzig a luat sfîrșit. Delegația noastră a fost invitată de Progress-Film să participe la două vizionări închinate filmelor romînești la Leipzig și la Dresda. Am prezentat unui public cald și entuziast *80 000 de spectatori* și *S-a furat o bombă*. După vizionări au avut loc discuții la cineclub, numeroase întrebări, seri minunate pe care cred că toți trei nu le vom uita. Tot în cadrul Festivalului a fost organizată și o „Retrospectivă Cavalcanti"; cu acest prilej am văzut operele marelui regizor care s-a consacrat pasionantului gen documentaristic.

FILMUL PE GLOB

FILMUL ŞI TELEVIZIUNEA

Deosebirile dintre ele? Ambele lucrează cu imaginea. Dar nu e vorba numai de mărimea ecranului sau de calitatea fotografiei. A doua deosebire principală constă în caracterul de masă al filmului. Nu înţeleg prin aceasta numărul spectatorilor, ci trăirea colectivă. Toate emoţiile pe care le provoacă filmul: entuziasmul, spaima, bucuria, durerea, mila, receptate de sute de indivizi într-o sală de cinematograf, devin un fenomen de masă, un fenomen colectiv. În consecinţă şi acţiunea devine alta. Cînd cineva priveşte un film la televizor în timp ce ia masa, vorbeşte la telefon sau bea ceai, atunci el se comportă faţă de evenimentele prezentate altfel decît la cinema. Aceasta este deosebirea fundamentală de care trebuie să ţinem seama; de aici rezultă că televizorul trebuie să caute alte forme decît filmul. Televizorul se consacră exclusiv spectatorului său. E o convorbire „în patru ochi". Privitorul se consideră ca un partener direct la discuţie. Aceasta e o caracteristică importantă. După părerea mea în asta constă şi viitorul televiziunii.

MIHAIL ROMM
(din „Deutsche Film Kunst")



***Janna Prohorenko*, neuitata interpretă a Şurei din filmul *Balada Soldatului*, reapare în filmul cu caracter polemic al lui Iurii Raizman *Dar dacă aceasta e dragostea?* sub chipul şcolăriţei Xenia care trăieşte drama unei dragoste naive, tinereşti, strivite de neînţelegerea cîtorva oameni înapoiaţi şi meschini; şi în *Pădurea vieneză*, o realizare de un gen deosebit în care acţiunea dramatică are drept fundal imagini de la Festivalul Mondial al Tineretului şi Studenţilor de la Viena.**

UN MARTOR DE NETĂGĂDUIT

În seara lui 9 octombrie a anului trecut spectatorii obişnuiţi ai unui cunoscut cineclub parizian au avut neplăcuta surpriză de a se pomeni asediaţi de poliţie. Ce se întîmplase? Avusese loc proiecţia filmului documentar de lung metraj *Octombrie la Paris*, film realizat de un grup de cineaşti francezi progresişti, ale căror nume au rămas, din motive lesne de înţeles, necunoscute. Filmul, care şi-a propus să înfăţişeze evenimentele sîngeroase petrecute la Paris în toamna anului 1961, este un document inedit şi combativ al luptei Franţei împotriva colonialismului, pentru încetarea focului în Algeria. Timp de trei luni, înfruntînd primejdii la tot pasul, cineaştii parizieni au filmat pe ascuns supliciile la care au fost supuşi algerienii, au filmat pînă şi faimosul loc de tortură, binecunoscutele beciuri de la „Goutte d'Or". Nimic n-a fost inventat, nimic n-a fost trucat. Patetismul şi sinceritatea acestui martor de netăgăduit care acuză, pelicula, rămîne fără îndoială un model de cinematografie militantă.



„Un june prim care durează", aşa îl denumea în urmă cu cîţiva ani o revistă pariziană pe marele actor francez Jean Gabin. Fotografia din stînga reprezintă un cadru din filmul *O maimuţă în iarnă* realizat de Henri Verneuil, în care Jean Gabin apare alături de Jean-Paul Belmondo, unul dintre cei mai populari candidaţi la postul de june prim al ecranului francez.



DIN NOU PE ECRANE

Cunoscută publicului nostru din *Capcana lupilor*, *Dorinţa*, *Moralitatea Doamnei Dulska*, *Păianjenul de aur*, fermecătoarea actriţă cehă Jana Brejchova va reapare pe ecranele noastre în rolul unei tinere pianiste din co-producţia ceho-maghiară (regizor Felix Mariassy) intitulată *Duminică, zi de lucru* (unde joacă alături de popularul Jaroslaw Marvan); şi în fata modestă din filmul *Orizonturi verzi* de care se îndrăgosteşte tînărul absolvent al unui institut, devenit preşedinte de cooperativă agricolă într-un sat îndepărtat. O vom revedea, de asemenea, în postura partenerei *Baronului Münchausen* (titlul unei amuzante comedii de epocă).

NOI ECRANIZARI

Vestita „epopee comică" „Tom Jones", primul roman realist englez, al lui John Fielding, a fost adaptată pentru ecran. Scenariul e realizat de John Osborne, unul dintre cei mai străluciţi dramaturgi englezi din tînăra generaţie. Regizorul Tony Richardson a folosit o echipă largă de actori printre care se numără Albert Finney şi Susannah York.



Actriţa maghiară Mari Töröcsik

Nu vă adăpostiţi cînd plouă este titlul noii realizări a lui Zbynek Brynych (autorul interesantului film psihologic *Omul cu două feţe)* dedicate unei tinere învăţătoare energice şi evoluate ca mentalitate, care încearcă să străpungă zidul de indiferenţă, apatie şi ignoranţă al locuitorilor unui înapoiat sat de munte.



Studiourile „Defa" din Republica Democrată Germană au terminat de curînd o nouă ecranizare. Este vorba de filmul *Minna von Barnhelm* realizat după piesa cu acelaşi nume a scriitorului clasic german Lessing. Cele trei fotografii din dreapta reprezintă imagini din filmul citat.







O ALTĂ FEDRĂ?

Reputatul regizor american Jules Dassin, refugiat în Europa din cauză că era înscris pe lista neagră a Comisiei pentru activitatea antiamericană, a adaptat de curînd pentru ecran vechea temă mitologică a Fedrei, eroina care nutreşte o pasiune mistuitoare pentru fiul ei vitreg. Dassin realizează o versiune modernă a cunoscutei tragedii clasice care i-a inspirat pe Euripide, Seneca şi Racine. Regele Teseu devine aici un puternic magnat (interpretat de Raff Valone). Actriţa greacă Melina Mercouri joacă rolul celei de a doua soţii, iar Anthony Perkins pe cel al fiului ei vitreg.
Să sperăm că noua adaptare a Fedrei nu ne va aminti decît — prin contrast — de siroposul şi banalul film al spaniolului Manuel Mur Oti, care i-a dezamăgit — în urmă cu cîţiva ani, pe spectatorii noştri.

Tînăra generaţie de cineaşti vietnamezi a dat la iveală primele sale opere. Cu filmul *Doi soldaţi* Vietnamul şi-a adjudecat Marele Premiu acordat în cadrul Simpozionului Tinerelor Cinematografii din Africa, Asia şi America Latină.
O altă reuşită a cinematografiei vietnameze a constituit-o filmul *Cintezoiul* încununat cu Premiul special al juriului de la Karlovy-Vary.

Sylvia Montfort — acriţă de film şi de teatru (Théatre National Populaire) a declarat: „... Pervertirea valorilor umane ne face să fim pe cale de a uita ce este un actor, menirea sa, arta sa şi chiar sensul meseriei sale. Oribilele cuvinte cu iz comercial ca *vedetă, star* (şi diminutivul său *starlet)* ne-au devenit atît de familiare încît se suprapun în gîndul nostru nobilului cuvînt *actor*. În felul acesta actorul se trezeşte legat în plasa strînsă a publicităţii, a comunicatelor de presă, a indiscreţiilor şi ecourilor, a reportajelor din viaţa privată. Astfel, el este nevoit foarte adesea să-şi trădeze speranţele sale cele mai scumpe, să renege idealul întrezărit în zorii unei cariere luminoase sau, cel puţin, să se lase copleşit de convenţionalul rezonabil şi plătit. Vai! viaţa femeilor şi bărbaţilor cunoscuţi este despuiată în văzul tuturor şi devine subiect de conversaţie. (Şi societatea găseşte în aceasta o justificare a corupţiei propriilor sale moravuri).

(din „Télé-radio", supliment al săptămînalului „L'Humanité Dimanche")

DRUM SPRE GEN

Am văzut cîteva filme romîneşti noi dintre care două comedii: *Post-restant şi S-a furat o bombă*. Căutările serioase şi — sub multe aspecte — rodnice ale cineaştilor romîni merită a fi cu atenţie discutate... Pentru ca filmul *Post-restant* să fie interesant pentru spectatorul de azi, poate că autorii ar fi trebuit să-şi concentreze atenţia nu asupra întîmplărilor care au loc, ci asupra tonului pe care vechile încurcături îl capătă în vremuri noi. Cu alte cuvinte, scenaristul Octavian Sava ar fi trebuit să reverse energia comicului nu în situaţii, ci în caractere. În parte a şi făcut acest lucru; ciudatul inventator Puiu Crintea este o figură indiscutabil nouă, în viaţă şi în artă. Iurie Darie a interpretat acest rol cu un simţ fin al genului. Atmosfera plină de optimism a filmului este lucrul cel mai izbutit. Probabil că O. Sava şi Gh. Vitanidis trebuie definiţi în primul rînd ca oameni glumeţi şi veseli. Umorul autorilor filmului *Post-restant* este inofensiv, nepretenţios, fără didacticism plictisitor. Autorii nu obligă pe un „om de viaţă" să devină un familist exemplar şi nu dispreţuiesc cochetăria, dar uneori îngăduinţa lor devine exagerată. Facilitatea zîmbetului şi facilitatea ideii sînt totuşi lucruri deosebite. Acest lucru îl înţelege perfect Ion Popescu-Gopo, în prezent omul cel mai popular al cinematografiei romîneşti. Filmul lui *S-a furat o bombă* abundă în glume de un haz spontan. Dar ideea care a generat acest film este mare şi profundă. Original ca gen, polemic şi profund ca spirit, acest film luptă pentru umanism, pentru pace, acuză cu mînie pe maniacii atomici care visează la un nou război. Cel care a numit pentru prima dată comedia un gen uşor a fost... spectatorul. Pentru artist acest gen nu este de loc uşor. Şi drumul spre el e greu. Prietenii romîni merg cu curaj pe acest drum.

I. SURKOVA

(din „Sovetskaia Kultura".







NOI COMEDII POLONEZE

Din ce în ce mai mulţi scenarişti şi regizori polonezi se simt atraşi către temele vieţii contemporane.
Autorul interesantei evocări a Varşoviei din anii rezistenţei, *Cîntece interzise* şi al comediei care s-a bucurat de mare succes pe ecranele noastre, *Comoara*, Leon Bukzokowski, a terminat de curînd o amuzantă povestire cinematografică, *Puştoaica*. De data aceasta subiectul (doi tineri ce se dau drept tutorii „puştoaicei" — cărora li se adaugă pe parcurs un al patrulea erou romanţios, prietenul fetei) se desfăşoară în cadrul atrăgător al Varşoviei de astăzi, oraş nou, străbătut de un ritm trepidant.
Un alt film antrenant, inspirat din viaţa tinerilor paraşutişti, se intitulează *Băştile roşii*.
„Dorim — spune regizorul comediei, Pavel Komorowsky, ca întîmplările din film să poarte amprenta autenticităţii. N-am tins spre o complicată caracterizare psihologică, ci spre evidenţierea trăsăturilor comune ale eroilor noştri: curajul şi inteligenţa atît de necesare în meseria lor dificilă". Fotografiile din această pagină reprezintă imagini din filme poloneze în curs de realizare.

①-② „Cuţitul din apă; ③-④: „Comedianţii"; ⑤-⑥: „Suzana şi băieţii"







Binecunoscutul regizor italian Vittorio de Sica, unul dintre cei „trei mari" ai neorealismului italian, se dedică în continuare problemelor contemporane. De data aceasta, cadrul ales nu este cel obişnuit italian, ci mediul Germaniei apusene postbelice. Subiectul i-a fost oferit de piesa lui Jean Paul Sartre, „Sechestraţii din Altona" şi înfăţişează efectele războiului asupra unei vechi familii germane şi în special asupra fiului chinuit de copleşitorul sentiment al vinovăţiei. Rolul şefului bogatei familii Gerlach este interpretat de Friedrich March, pe care l-am admirat de curînd în *Procesul maimuţelor*. În *Sechestraţii din Altona* mai apare Sophia Loren alături de Maximilian Schell.



ÎNTRE NANA ŞI EVA

„Căsătorită cîndva cu un ziarist ratat, avînd un copil pe care îl încredinţează unei doici, Nana (Ana Karina) este vînzătoare într-un magazin de discuri. Într-o zi îi lipsesc 2000 de franci ca să-şi plătească chiria şi seara portăreasa o împiedică să intre în casă. Nana cheltuieşte la un cinematograf tot ce îi rămîne şi apoi se găseşte la o cafenea, în faţa unui bărbat. Rămîne cu el. A doua zi, aceeaşi problemă: să facă rost de bani pentru chirie. Şi seara, aproape maşinal, ea va urma un alt bărbat, pe Champs Elysées." Povestit atît de simplu de regizor, Jean Luc Godard, subiectul noului său film atît de comentat în Franţa, *A-şi trăi viaţa (Vivre sa vie)*, ar fi putut furniza o banală melodramă dacă cineastul nu l-ar fi ridicat — conştient ori nu — la valoarea unui puternic protest social. Eroina sa aminteşte de Nana lui Balzac prin condiţiile dramatice în care e împinsă spre prostituţie de societate. „Ceea ce mă interesează este situaţia Nanei în raport cu lumea care o înconjoară..." declară J. L. Godard, una dintre cele mai interesante personalităţi ale „noului val".

Spre deosebire de eroina din *Vivre sa vie* care e împinsă spre prostituţie pentru că nu mai are din ce trăi, cocota de lux Eva (ea dă numele noului film al lui Joseph Losey) e o femeie „care trăieşte numai pentru sexualitate. Ea îndeplineşte totul cu o răceală clinică pentru că nu e prizonieră nici unei constrîngeri morale" (cum o caracterizează regizorul). Ce păcat că o excelentă actriţă de talia Jeannei Moreau s-a lăsat antrenată în această facilă monografie a sexualităţii!



Marcello Mastroiani şi Stefania Sandrelli în Divorţ italian.

STEFANIA SANDRELLI

După ce a primit laurii cîtorva concursuri de frumuseţe, Stefania Sandrelli, care abia a împlinit 17 ani, s-a afirmat ca un promiţător talent în filmul lui Pietro Germi *Divorţ italian*.

Cîţiva producători şi anumite publicaţii din occident, presimţind beneficiile pe care le-ar putea obţine de pe urma acestui talent în ascensiune, au început să facă zarvă în jurul Stefaniei Sandrelli care joacă acum în cel de al cincilea film.

Iată ce apare în presă despre ea: „Are perversitatea unei pisici ingenue", sau "... o adevărată vrăjitoare, cea mai periculoasă ingenuă perversă, una din acele femei pentru care şi un sfînt ar fi în stare să se piardă". Publicistul italian Cesare Carasitti scrie referindu-se la Stefania: „Pentru a lansa o vedetă este nevoie de capital, de organizare şi de o bună materie primă, adică de o fată foarte tînără, frumoasă, ambiţioasă."

La 17 ani, Stefania Sandrelli nu mai zîmbeşte ca o adolescentă. Ea trebuie să fie o „ingenuă perversă", căci mecanismul de lansare a intrat în funcţiune. Probabil că producătorii speculanţi care stau în spatele acestei campanii au şi început să calculeze beneficiile viitoare ale investiţiilor făcute. Căci pentru ei o tînără frumoasă şi talentată a încetat de a mai fi om. Este materie primă!



Cu *Viaţa fără ghitară* îşi face debutul cinematografic regizorul Jiri Hanibal. Eroii săi sînt tineri care nu au împlinit 20 de ani, nu iau încă viaţa în serios pînă în clipa cînd o întîmplare gravă îi obligă să-şi ia anumite răspunderi morale şi sociale.

CINEMA

(Urmare din pag. 1)

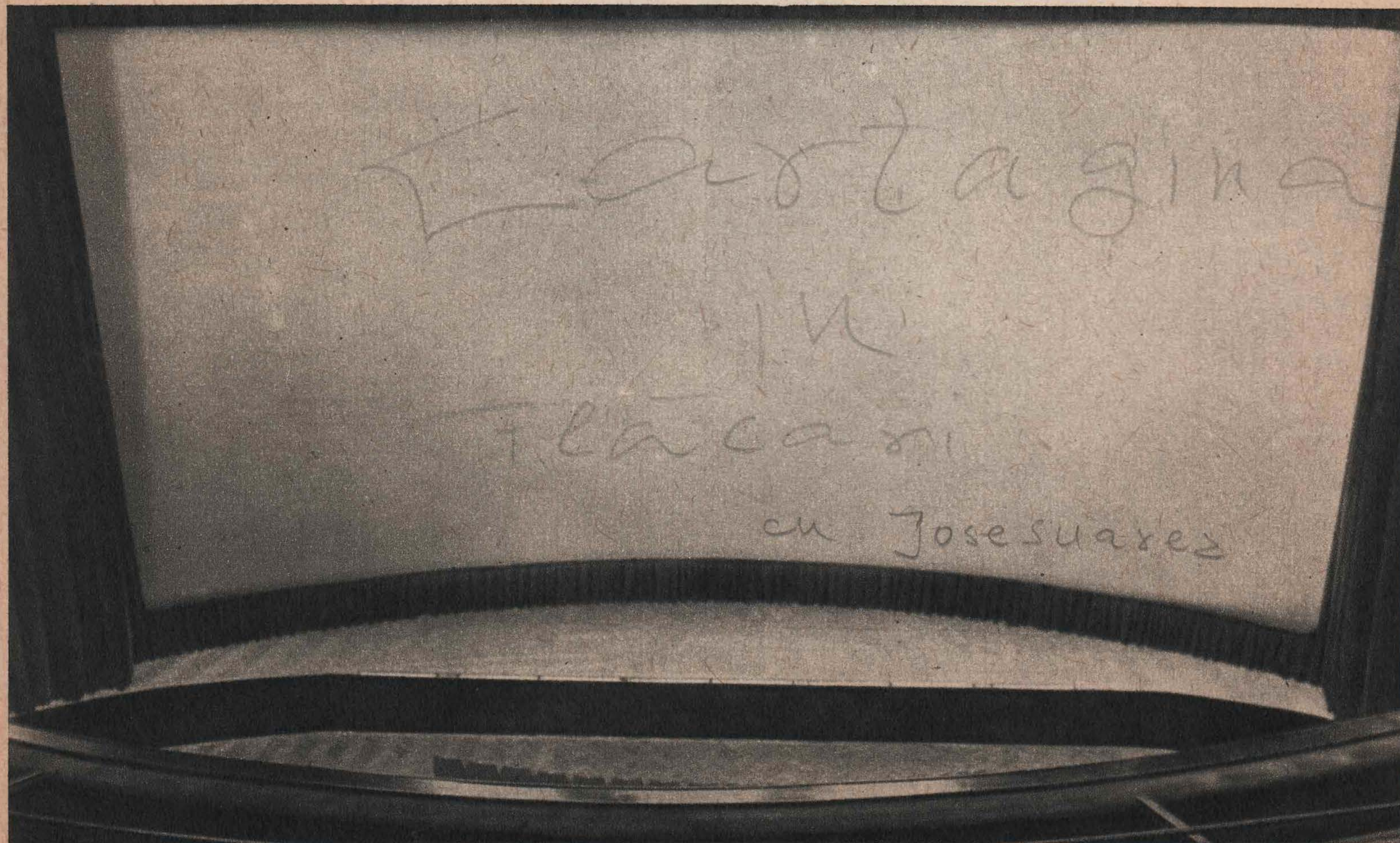
concluzie, ceea ce este cît se poate de firesc; în acest dialog cu filmul nu toţi reuşim să pătrundem în semnificaţia lui majoră. Uneori ne ducem la cinematograf doar ca să vedem un film, orice film, fără să alegem, dintr-o îndelungată obişnuinţă, din pricina ideii că un film nu are altă menire decît a ne distra, a ne face să rîdem sau uneori să plîngem.

Uneori duşi de curent, de prejudecăţi de gust, atraşi de numele unui actor sau de titlul ingenios şi promiţător al unui film, ne trezim în sala de spectacol (după ce am făcut coadă la bilete) alături de alţi spectatori, privind cu ciudă pînza ingrată pe care se deşiră o povestioară anemică, o melodramă învechită, o comedie muzicală cu „spirite" de muzeu, o stîngace predică morală sau alt produs al geniului neobosit al plictiselii. Revista noastră va cuteza să caute pricina erorilor de gust ale spectatorilor, să denunţe totodată în cronici şi prin alte mijloace erorile de artă ilustrate în filmele proaste şi să pună în lumină meritele operelor de artă adevărată şi talentul creatorilor lor.

Dar revista noastră nu va fi numai o revistă de critică cinematografică, de descriere şi de analiză a filmelor ca opere gata făcute. Ea mai are şi scopul de a divulga „secretele" creaţiei şi producţiei cinematografice, încercînd pe această cale să arate cititorilor revistei complicatul şi lungul drum al lucrării de artă cinematografică de la idee pînă la întruparea ei pe ecran, să apropie spectatorii de problemele artistice, ideologice, tehnice şi economice chiar, care se pun realizatorilor unui film, să prezinte cititorilor portrete şi profiluri de regizori, scenarişti, actori, compozitori, scenografi, operatori şi tehnicieni, să-i aducă în paginile revistei invitîndu-i să-şi spună părerile artistice, să-şi expună metodele de lucru, să răspundă întrebărilor noastre şi întrebărilor cititorilor. În felul acesta spectatorii sălilor de cinema vor cunoaşte nu numai „secretele" tehnice ale studiourilor cinematografice, ci vor intra în contact nemijlocit chiar cu laboratorul de creaţie al filmului.

În paginile revistei vor fi prezentate pe rînd fenomenele noi care apar în cadrul cinematografiei mondiale, curente şi şcoli, stiluri şi personalităţi regizorale, inovaţii tehnice. Vor fi consemnate cu regularitate succesele internaţionale ale filmului romînesc, aportul original al artei noastre socialiste în peisajul artei cinematografice mondiale şi în marea luptă ideologică contemporană. Sarcina care ne-a fost încredinţată o vom considera îndeplinită numai atunci cînd revista va reuşi să devină un prieten nelipsit al iubitorilor de film, un instrument de cultură cinematografică şi de educaţie estetică. Pentru aceasta avem nevoie de sprijinul constant al opiniei cititorilor, de sugestiile şi chiar de întrebările lor. Pe calea aceasta revista se va perfecţiona şi se va îmbogăţi de la un număr la altul, atentă la tot ceea ce este nou şi viu.

Victor Iliu



„Patria" este primul nostru cinematograf înzestrat cu ecran panoramic şi aparate de proiecţie corespunzătoare. În viitor şi alte cinematografe din capitală şi din ţară vor fi amenajate pentru proiecţii panoramice.

Antologie

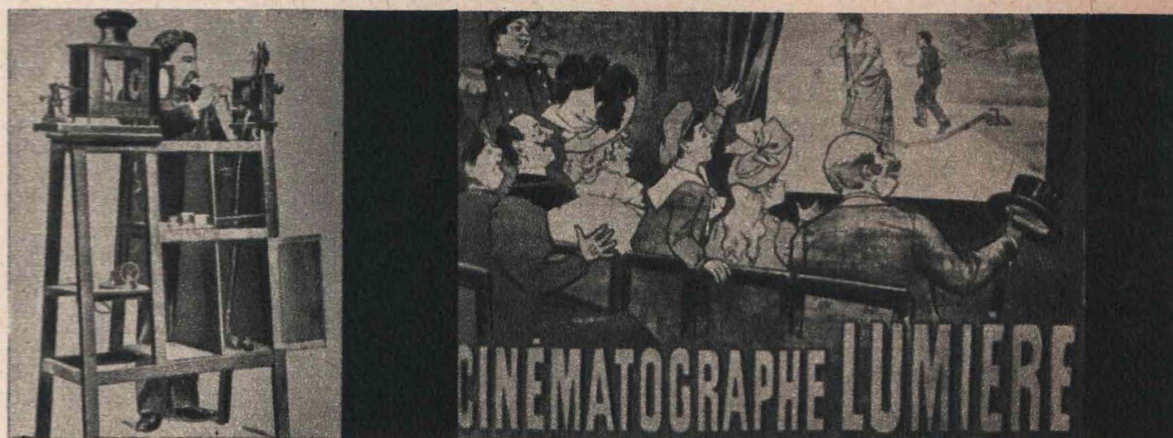
Ana Maria Narti

Naşterea cinematografului

28 decembrie 1895, ziua primei reprezentaţii publice a cinematografului Lumière, în sala *Grand Café* de pe Boulevard des Capucines este îndeobşte socotită data naşterii cinematografului. A 67-a aniversare; în decembrie 1965, cinematograful va împlini 70 de ani de existenţă. O viaţă de om.

Cîteva particularităţi ale fenomenului Lumière merită să fie reamintite cu acest prilej. În primul rînd, că nu a fost o apariţie spontană, ci rezultanta finală, saltul ultim într-un lung şir de acumulări — invenţii şi tentative — care materializau, toate, dorinţa străveche a omului de a-şi supune, a domestici imaginea mişcării. Istoriile cinematografului citează, la început, desenele preistorice din peşterile de la Altamira şi vechile reliefuri şi statui egiptene, făcînd, de obicei, analogii între fotograma filmică şi aceste prime studii de analiză a mişcării, prin descompunerea în faze componente. Apoi: camera obscură a napolitanului G.B. Della Porta, la începutul secolului XVIII, construirea, aproape simultană a lanternei magice de către fraţii iezuiţi Kircher şi Millet de Chales; „Phantascopul" belgianului Etienne Gaspard Robert, zis şi Robertson, prezentînd în 1797 fabuloasele „Fantasmagorii" în spectacol public la Paris; seria de studii şi perfecţionări care a dus la inventarea şi perfecţionarea aparatului fotografic la începutul secolului XIX; în 1885, „Teatrul de umbre", prezentînd în sala „Pisicii negre" de la Paris „realizările" desenatorului Caran d'Ache; „Zootropul" englezului Horner, folosind cuceririle unui alt aparat realizat în Anglia, „Thaumatropul", şi ale discului, pus la punct de fizicianul din Bruxelles J. Plateau sub denumirea de „Phénakistiscop"; primele desene animate din lume — proiectate în sistemul „Proximiscop", inventat de Emile Reynaud, şi desenate tot de el; fotografiile animate proiectate în America de emigrantul englez Edward Muybridge; studiile fiziologului Etienne Jules Marey care născoceşte o „puşcă fotografică" pentru a cerceta etapele mişcării oamenilor şi ale animalelor; pelicula de celuloid, kinetoscopul şi primul „studio", din lume „Black Maria" realizate de Edison — un lung şir de invenţii, din care nu am citat decît pe cele mai cunoscute, uneori paralele, fără atingeri între ele, alteori inspirîndu-se una din alta, au marcat marele efort comun şi îndelungat prin care oamenii izbutesc să-şi îndeplinească un vis străvechi: acela de a stăpîni imaginea vieţii în manifestările ei directe şi esenţiale, adică în mişcare.

Se ştie că Auguste şi Louis Lumière şi-au proiectat celebrele benzi — *Plecarea muncitorilor de la lucru, Sosirea trenului în gara La Ciotat, Micul dejun al lui Bebe, Grădinarul stropit* — în sala de pe bulevardul Capucinilor fără să aştepte din partea publicului



1) Aparatul de proiecţie folosit de Lumière, care era în acelaşi timp şi aparat de luat vederi. 2) Afişul primei reprezentaţii date de Lumière.

altceva decît o curiozitate de moment. Nici primele însemnări modeste publicate în ziare pe marginea acestei invenţii nu prevăd decît: „Noua descoperire a domnilor Lumière revoluţionează lumea savanţilor, fizicienilor şi fotografilor" *(L'Express de Lyon*, 11 iunie 1895); „Fixam pînă acum şi reproduceam cuvîntul, acum fixăm şi reproducem viaţa. Vom putea, de pildă, să-i revedem în acţiune pe cei care ne sînt dragi, mult timp după ce i-am pierdut" *(Le Radical*, 30 decembrie 1895) şi „Cînd aceste aparate vor fi livrate publicului, cînd toţi vor putea fotografia fiinţele care le sînt dragi nu doar în imobilitate ci în mişcare, în acţiune, cu gesturile lor familiare, cu cuvîntul pe buze, moartea va înceta să fie absolută" *(Le Poste*, aceeaşi dată). Spectacol? Previziunea lui Edison avea să-şi găsească o primă expresie abia cu cîţiva ani mai tîrziu, în opera primitivă a lui Méliès. Artă? Încă nimeni nu se gîndeşte la asta. Auguste şi Louis Lumière sînt departe de a bănui că, asemenea ucenicului vrăjitor, au dezlănţuit asupra lumii un vîrtej de imagini, reale şi fantastice, inaugurînd un spectacol popular universal de o bogăţie şi o forţă neprevizibilă pe vremea lor.

De ce au asaltat mulţimile sălile Lumière, entuziasmul lor nesecat permiţînd noii invenţii să se răspîndească fulgerător pe cele cinci continente? Fiindcă aici, în sala obscură, în faţa dreptunghiului de pînză care, într-un fascicol de lumină, concentra rezultatele muncii atîtor savanţi şi inventatori, oamenii îşi satisfăceau o curiozitate calitativ deosebită de cea pe care scontaseră fraţii Lumière, şi superioară ei. Expresia naivă din *Le Radical* „acum fixăm şi reproducem viaţa" nu era o figură de stil. Oamenii îşi puteau îngădui, acum să răpească vieţii înfăţişările ei mişcătoare şi să le revadă cînd şi cum doreau. Visul covorului fermecat, al ocheanului vrăjit sau al căciuliţei din basme care te duce nevăzut oriunde, oricînd devenea realitate.

Atunci de ce nu prevedea nimeni, pe atunci, noua artă care avea să se zămislească? Fiindcă interesul general-uman pentru înţelegerea mişcării era încă spontan, neformulat; pentru ca filmul să se transforme în artă, era nevoie de o conştiinţă cît de cît clară asupra sensurilor mişcării, de o receptivitate superioară în faţa dinamicii reale, de o înţelegere afectivă şi intelectuală cu adevărat artistică a mişcării. Aceasta avea să se formeze lent şi tot printr-un efort colectiv, aşa cum, încet, se născuse şi instrumentul noii arte — cinematograful. Şi înseşi tulburările cumplite ale primului război mondial şi cuceririle revoluţiei din Octombrie aveau să declanşeze, în bună măsură, această luare de conştiinţă, scoţînd la iveală ca o nouă şi imperioasă necesitate socială participarea la spectacolul direct al neîntreruptei mişcări a spiritului uman şi a vieţii.

CALENDAR

Marius Teodorescu

Cincizeci de ani de la realizarea primului film romînesc

Istoria filmului nostru începe de fapt din anul 1912 cînd este realizat primul lung-metraj artistic, *Războiul Independenței*.
Ideea realizării lui a avut-o actorul Grigore Brezeanu, fiul popularului actor de la Național, Iancu Brezeanu. Dintru început s-a născut, bineînțeles, neîncrederea.
Dar elocvența și entuziasmul tînărului Brezeanu au cîștigat pentru idee și alți fruntași ai primei noastre scene, precum și cîțiva oameni politici — fapt care nu se va mai repeta mai tîrziu. Trebuia și un finanțator. A fost pînă la urmă găsit în persoana lui Leon Popescu, om de afaceri foarte bogat și întreprinzător, proprietarul Teatrului Liric unde juca celebra companie de operetă Grigoriu. În afară de o oarecare subvenție din partea ministerului de război, „producătorul" a investit 200.000 lei, gest de Mecena care a fost bineînțeles trîmbițat și comentat laudativ de presă.
Cu acești bani, Grigore Brezeanu a adus din Franța aparate, peliculă și operatori, apoi cu concursul actorilor Teatrului Național și al trupelor puse la dispoziție de ministerul de război, el a realizat în scurtă vreme un film care ajungea cam la 2000 m și în care spectatorii puteau să vadă cele mai de seamă momente ale războiului: trecerea Dunării pe un pod de vase, asaltul redutei Grivița, cucerirea Plevnei și predarea lui Osman Pașa.
Decupajul regizoral este redus la o extremă simplitate: fiecare scenă este un cadru, aparatul înregistrînd obiectiv de la un capăt la altul întreaga secvență, fără să se deplaseze.
De altfel și mizanscena era în general destul de statică, respectînd regulile mizanscenei teatrale a vremii. Se juca tot timpul cu fața spre aparat (care înlocuia rampa și sala), intrările și ieșirile actorilor se făceau prin dreapta sau prin stînga cadrului ca din culisele unei scene. Bineînțeles că nu existau decît planuri generale și întregi — filmul nu descoperise încă prim planul și nici marea putere de sugestie și de expresie a montajului.
În septembrie, același an, a avut loc premiera în sala teatrului „Bulevard" (fostă sala Eforie) și reprezentațiile au continuat pînă în anul următor, atît în Capitală cît și în provincie, trezind un puternic ecou. Bineînțeles că filmul impresiona mai mult prin latura sa patriotică decît prin cea artistică. Unele voci au încercat să pună în discuție lipsurile artistice și tehnice ale realizării, dar au rămas izolate.
Cînd filmul a fost propus pentru a fi cumpărat și în alte țări, treaba s-a soldat cu un duș rece: cei care au vizionat filmul n-au fost de loc impresionați, ba chiar au rîs cu poftă la scenele de luptă, văzînd figuranți care, după ce căzuseră pe cîmpul de bătaie în chipul cel mai spectaculos, se ridicau de jos și o luau la fugă de frică să nu fie călcați de cai. În momentele cele mai tragice, unii figuranți arătau spre aparat fețe foarte vesele.
În ciuda naivității regizorale și a nenumăratelor deficiențe tehnice și artistice, filmul își păstrează și astăzi valoarea de document prin faptul că pot fi revăzuți, după o jumătate de secol, mari actori ai teatrului nostru de la începutul acestui veac: Aristide Demetriad, Const. Nottara, V. Toneanu, Nicolae Soreanu, Petre Liciu, A. Barbelian, Aristizza Romanescu, Maria Ciucurescu, adică o bună parte a pleiadei de actori care, împreună cu Alex. Davilla, au contribuit la dezvoltarea unei arte teatrale realiste.
Inițiativa creatorilor filmului *Războiul Independenței* a trezit în contemporani imboldul de a-i imita, dar entuziasmul (principalul lor capital) nu a dus practic la alte realizări. Primul război mondial a pus capăt chiar și celor mai timide tentative, care sînt reluate, cu neînchipuite lipsuri materiale, abia în 1923 cînd se realizează cel de al doilea film artistic romînesc, *Țigăncușa de la iatac*.







GLOSAR

CADRU. *De la cuvîntul francez „cadre", ad literam — ramă.*
1) O singură fotogramă din banda filmului pe care este fixată o fază a mișcării obiectului filmat (sinonim, în acest caz, cu fotograma).
2) Cadrul de montaj (încadratură sau bucată de montaj) este o parte componentă a filmului, conținînd un moment al acțiunii filmate fără întrerupere (cu aparatul de luat vederi fix sau în mișcare). Prin conținut, succesiunea acțiunii și construcția compozițională și ritmică, fiecare cadru este legat în mod organic cu altele, vecine cu el și filmate în alt timp, cu alte unghiuri de filmare. Prin reunirea lor în procesul montajului filmului într-un tot unic, se creează caracterul succesiv logic și se obține continuitatea acțiunii care se vede pe ecran. Fiecare cadru este însemnat în decupaj (scenariul regizoral) cu un număr progresiv.
DECUPAJ *(scenariu regizoral) — planul creator, detaliat, de realizare a filmului, conceput de regizor, cuprinzînd defalcarea precisă, pe cadre, a scenariului literar, cu indicarea planurilor și a metrajului lor, a unghiurilor de filmare și a rezolvării plastice și sonore. În el sînt descrise acțiunile personajelor și dialogurile etc.*
MONTAJ. *Montajul constituie faza finală a realizării operei cinematografice. În procesul montajului se definitivează succesiunea și lungimea (metrajul) bucăților de peliculă care constituie cadrele de montaj. Prin reunirea lor se definitivează structura logică, emoțională și ritmică a filmului.*

Noi filme romînești ● Noi filme romînești ● Noi filme romînești ● Noi filme romînești ● Noi filme romînești ● Noi filme romînești

CINEMA



CINEMA



CINEMA



CINEMA



Cinci oameni la drum

Partea ta de vină

Țărmul n-are sfîrșit

Vacanță la mare

JANA PROHORENKO, interpreta principalului rol feminin din *Balada soldatului*, pe care o vom reîntîlni în filmul *Dacă aceasta e dragostea?*

4 LEI

CINEMA